# الكتابة والتحوّل

**الكتاب: الكتابة والتحول**
**الكاتب: حسن المودن**
**الطبعة: ٢٠١٨**

**الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)**

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
**http://www.apatop.com** **E-mail: news@apatop.com**



**دار الكتب المصرية**
**فهرسة أثناء النشر**

**المودن، حسن**
**الكتابة والتحول – حسن المودن – الجيزة: وكالة الصحافة العربية، ٢٠١٥**
**تدمك: ٦ ـ ١٢٤ ـ٤٤٦ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨**
**١٣١ ص، ١٨ سم.**
**أ. العنوان** **رقم الإيداع / ١٠١٠٥ / ٢٠٠٨**

# الكتابة والتحوّل

## تحولات الدال والمدلول في السرد العربي الجديد

حسن المودن

نجيب محفوظ
الطيب صالح
محمد برادة
محمد الأشعري
زهري زيراوي
ربيعة ريحان
أحمد بوزفور
أبو يوسف طه
محمد صوف
محمد غرناط
محمد الدغمومي
عبد النبي دشين

# مقدمة

## ١. النقد الروائي المغربي:

أصبح جليا – بعد تعاقب العقود – الاهتمام الزائد بالخطاب الروائي (نقدا، وبحثا، وإبداعا)، في المغرب، وقد اتسعت دائرة الدراسة الروائية كثيرا عما كانت عليه في مرحلة السبعينيات وما قبلها.

وقد تغيرت دراسة الموضوعات الرئيسية، والموضوعاتية والتاريخية والوصفية التي تشرح النصوص الروائية وتفسرها، وتعلل شروط وجودها وانتشارها.

وقد استعمل الدارسون وقتها مناهج علمية حفلت بها المرحلة كالدراسة التكاملية، المتكاملة، المتعمدة على تعدد المناهج.

وقد تحكمت الرؤية الأيديولوجية كثيرا في الأبحاث والتحاليل النقدية، واعتمد كثيرا على مفهوم (الانعكاس)، وعلى مفهوم (الوظيفة الاجتماعية للأدب)، وعلى مفهوم (الصراع الطبقي)، وعلى مفهوم (البنية والوعي)، ولم تفلح مناهج علمية أخرى في اختراق هذا الساحة، إلا مع مرور حوالي عقد ونيف على الجامعة المغربية، وتطوير وتثوير الساحة الثقافية في الخارج، أي خارج الحرم الجامعي، وقد امتد تأثير هؤلاء (الأبطال) بعد أن تكوّن عدد من الطلبة الباحثين على أيديهم، وأضافوا أيضا لضخ الدماء الجديدة في الساحة الثقافية، في مختلف مرافق التعليم وأسلاكه، وعلى صفحات الصحف اليومية من خلال ملاحقها الثقافية، وعلى صفحات المجلات، ويضاف إلى ذلك الدور الريادي الذي لعبه اتحاد كتاب المغرب، على أيدي الأبطال أنفسهم والرواد الذين ترأسوا مكاتبه على التوالي.

وقد أدى ذلك إلى توسع دائرة الاهتمام النقدي، ليساهم في إثراء الساحة الأدبية والثقافية العربية والمغربية، وأصبحت مكانة النقد المغربي هامة جدا، كما أصبح بعض النقاد والأساتذة الباحثين وطلبتهم في أول قائمة النقاد المجددين على غرار الأساتذة المغربة في الفكر. وقد ظهرت بعض دور النشر التي تسعى جاهدة إلى جعل الدار البيضاء أو الرباط عاصمة ثقافية، ومنارة للعلم الأدبي والفكري. وقد استفاد الأدب العربي كثيرا من هذه الحركة النشيطة.

**٢- هذا الكتاب والكاتب:**

هذا الكتاب ثمرة من تلك الثمار الممثلة لحركة التحول في التجربة النقدية المغربية، مع تركيزها على التحول في الإبداع الروائي والقصصي الحديث. يتضمن الكتاب بابين، الباب الأول خصصه صاحبة للرواية العربية والمغربية. والباب الثاني خصصه للقصة القصيرة المغربية. وهو ما يوحد بين البابين، ويحقق للكتاب انسجامه وتناغمه بناء الدراسات التطبيقية على رؤية واحدة متحكمة في العمل، إنها الرؤية الراصدة للتحولات البنائية والوظيفية للأدب (الرواية والقصة)، وقد أطلق عليها صاحبها (تحولات الدال والمدلول في السرد العربي)، أي تحولات النص في مستوياته المتعددة، وتحولات الواقع كموضوع وكمادة للكتابة.

لقد شهدت الساحة الأدبية المغربية ابتداء من الثمانينيات، إلى اليوم، حركة قوية لتجربت أدوات وإمكانيات جديدة ومختلفة، وأساليب كتابية وتقنيات متنوعة من أجل خلق نص إبداعي موسوم، بالجدة، وذلك لإعطاء الإبداع المغربي صفة المغربة (المحلية)، والواقعية الحقة، أي أن يكون النص المبتدع قادرا على تمثيل الحياة في تعددها، وتمثيلها في كونها صاخبة، حافلة بالمتناقضات.

مـن السـمات الـتي انتهجهـا الإبـداع المغـربي خـلال العقـدين الأخـيرين الاعتكـاف على الـذات كمخـزون للمشـاعر، واعتمـاد الـذات كـأداة لرصـد كـل التحـولات الخارجيـة (في الواقـع)، ومـا يعتمـل في الـنفس (ذات المبـدع)، وهـي تصارع المتغيرات الخارجية وتقاوم الإكراهات.

وقـد ركـز صـاحب الكتـاب الأسـتاذ حسـن المـودن علـى هـذه الظـواهر مـن خلال تقنيات كتابية تسم الأعمال المدروسة كالتكثيف والتذويب والبوليفونية، ومـا يتفـرع عنهـا كـالمونولوج الـذي يقسـمه الباحـث إلى مونولـوج تـذكري وآخـر داخلي، أي تقنية الاسترجاع والاستذكار التي استقيت من حقل السينما أساساً.

أمـا مصـطلح (تعـدد الأصـوات) فقـد وظفـه ميخائيـل بـاختين للدلالـة علـى تـداخل المستويات اللغوية / الكلامية، وهـي هنـا تصـلح للتـدليل علـى التحـولات المركزيـة في السـرد العربي عمومـا، والسـرد المغـربي خصوصـا، كمـا تـدل علـى تعـدد المستويات الاجتماعية واختلاف الثقافات وتباينها.

### ٣- الإشكالية:

الإشـكالية المركزيـة في هـذا العمـل تتمثـل في رصـد لحظـة التحـول في الكتابـة القصصية المغربية، وقد اعتمد الباحـث الناقد التطبيقي الذي نحن في حاجة ماسة إليـه اليـوم لتحقيـق الاسـتقلال النقـدي، اسـتقلال الدراسـات والأبحـاث مـن (عـن المؤثرات النظرية الخارجية، بعد أن مرت جل النظريات السردية، والمتضمنة تحت جـنس السـرديات، خاصـة مـن (المصـفاة) المغربيـة، وبعـد أن تمثـل الناقـد المغـربي الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه. كما أدرك الشروط الموضوعية التي تنتج النص الأدبي. وكذلك الأفق الذي تسير باتجاهه.

### ٤- النقد القصصي:

أهم ما يمكن الإشارة إليه أخيراً والتنبيه عليه هو التفات الناقد إلى القصة القصيرة التي تندر عندنا، وفي العالم العربي أيضاً، دراسات تطبيقية عليها.

مجموعة في كتاب مستقل، تجعل منها أدباً قائماً بذاته، لا شبه أدب، كما يرى بعض الدراسين، ولا أدب نساء كما يرى توفيق الحكيم. هذا الكتاب ثمرة مجهود محمود، وإنصات متأن لنبض النصوص السردية المدروسة، ومحاولة لاستثمار أدوات النقد التحليل نفساني للأدب، ويتجلى ذلك في قراءة نصوص الطيب صالح، ومحمد برادة، ومحمد الأشعري في بابا الرواية، وفي نصوص زهرة زيراي وعبد النبي دشين في باب القصة القصيرة.

محمد معتصم

الدار البيضاء

## القسم الأول

# الرواية

## تذويت السرد في رواية "الأفراح القبة"

**التذويت شكل تخيلي فرض نفسه في الحقل السردي العربي منذ العقد السادس من هذا القرن، مع نصوص استطاعت أن تؤسس وضعا اعتباريا جديداً للشخصية الروائية التي صارت مذوتة، تنزاح عن نسقها الاجتماعي، وتؤسس لنفسها تذويتها ورؤية وممارسة.**

لكن التذويت ليس مجرد نسبة خطاب إلى ذات متلفظة، بل هو تخصيص يطول كل المستويات الخطابية والنفسية والاجتماعية.

فهو خطاب من خلاله تقول الذات كلامها واستيهاماتها وشكوكها وأحلامها وآراءها وأسئلتها وتمزقاتها.. وإن كان نجيب محفوظ قد شرع في تأسيس هذا الشكل التخيلي في أعماله الروائية السابقة في "اللص والكلاب" "ثرثرة فوق النيل"، فإنه قد صار أكثر استقامة وخصوبة في أعماله المتأخرة ومنها بالأساس رواية "أفراح القبة".

تتكون هذه الرواية من أربعة فصول، ويتعلق كل فصل بشخصية من الشخصيات المحورية. ويعرض فيه السرد بضمير المتكلم عن طريق سرد جواني/ داخلي، تأتي معه الشخصية مركز التبئير، وهو تبئير داخلي حتما.

لقد تمكنت هذه الرواية من تجنب مأزق الاحتوائية الذي تمثل في الرواية التقليدية التي كان نجيب محفوظ من مؤسسيها وروادها، بحيث تم الاستغناء عن السارد (بضمير الغائب) العالم بكل شيء والمتحكم في كل العالم المحكي،

فجاءت محكيات الرواية مسرودة بضمير المتكلم على شكل أوتربيرغرافيات متخلية، يهيمن عليها المونولوج الداخلي فتأتي متزاحة في ثقلة وخشونة.

يقول في روايته: "إنه الجحيم استمتعي برأي ابنك فيك". رؤيته تتجى بوحشية عن أبيه وأمه. ومن يتصور أن رأسه المتزمت يحوي هذه الخرائب كله؟ إني سعيد برأيه في أمه. سعيد بإطلاعها على رأيه فيها.

المسرحة تنكل بي وتنتقم لي... ثم إنه لم يفهمني. إنه يقدمني كرجل واجه تحديات الواقع بالانحراف، ليست كذلك يا غبي. لم أستو مركبا لكي أنحل. نشأت بسيطا بدائياً حرا. نشأت شاهدا ومدينا للنفاق. ذاك ما لا يمكن أن تفهمه.. "(ص ٤٧ – ٥٧).

ب – قول الأم: سرعان ما رأيت البيت القديم ترفع عنه الستار.

تابعت الأحداث. تجسدت أمام عيني عذابات حياتي..

وجدتني مرة أخرى في الجحيم. وأدنت نفسي كما لم أدنها من قبل قلت هنا كان عليّ أن أهجره. هنا كان عليّ أن أهجره. هنا كان عليّ أن أرفض. لم أعد كما كنت في ظني الضحية، ولكن ما هذا الطوفان من الجرائم. التي لم يدر بها أحد؟ وما هذه الصورة الغريبة التي يصورني فيها، أهذا هو رأيه فيّ؟ ما هذا يا بني؟ إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك وتظلمها أكثر منه.. لا ..لا.. إنه الجحيم نفسه.. تراني عاهرة محترفة وقوادة؟.. أهو الخيال أم هو الجحيم؟ إنك تقتلني يا عباس. لقد جعلت مني شيطان مسرحيتك.. (ص ١١٣ – ١١٤).

ففي النموذجين، نحن أمام نفس الخارج (المسرحية التي يشاهدها الأبوان وهي تعالج واقعهما)، لكنه مصاغ من خلال داخليتين مختلفتين، أو الأصح أننا أمام تفاعل بين الداخل والخارج. فإذا أخذنا النموذج الأول، فسنجد أن الأب

يشخص توتره قبل رفع الستار عن واقع هو واقعه هو وزوجته، لكنه سرعان ما ينتقل إلى ما يشبه تلخيصا موجزا للمسرحية أو تقديما وجيزا للواقع الذي تعالجه. ليربطه بعدئذ برؤية الابن الكاتب التي تسلتزم التقييم والنقد والتقويم.. وتمت هذه المراحل اعتمادا على السرد والوصف والاستفهام والاستهزاء والاستنكار والتوكيد والتعجب.. الترتيب والصياغة المألوفين في بنى الأوتوبيوغرافيا التقليدية. وبعبارة أخرى، فإن هذه الرواية المؤلفة من أتوبيوغرافيات متخيلة تعتمد أساس على طرائق وصيغ السرد النفسي، بحيث تقدم الشخصية حياتها من خلال نفسيتها، فيأتي هذا التقديم مكسوا بحمولات النفس وآثار الروح مما يؤثر تأثيرا بليغا على إيقاع السرد وأسلوبه.

لقد انمحى السارد بأقصى درجة ممكنة تاركا المكان لوعي الشخصية المشكوف، فصارت مكانتها قوية بحيث لم تعد تؤدي وظيفة "الفعل"، بل إنها صارت تأخذ مبادرة الكلام مبرزة موقفها وأسبابها ومبرراتها، ومعبرة عن آرائها وشكوكها واستفهاماتها.

وهكذا نجد التذويت آلية سردية تحضر في مستويات عدة:

١- لقد أصبحت الذات شكلا - وسيلا لتذويت المادة الروائية، بحيث تكون لها القدرة على امتلاك الواقع والنظر إليه من منظورها الخاص، فلم نعد أمام ذلك السارد المهيمن العالم بكل شيء والمالك وحده لكل الواقع ولكل الحقيقة، لأن كل كائن تخييلي في هذا الرواية يملك حقيقته ويصوغ الواقع من زاوية نظره. وبفضل هذا التذويت لم يعد الخطاب الروائي متعددا. وللتدليل والتوضيح، نقدم نموذجين من الراوية، في الأول نسمع صوت الأب وفي الثاني صوت الأم، وهما

يحضران معا إلى المسح ويشاهدان واقعهما الذي نقله ابنهما عباس إلى نص مسرحي يشخص على خشبة المسرح.

أ – يقول الأب: "رغم استهتاري توترت أعصابي. فيم تهمني مسرحية وأنا لا تهمني الحياة. آه ها هو الستار يرفع عن بيتنا، بيتنا دون غيره. هل أراده العجرودي كذلك أو أنه عباس؟ الأب والأم والابن. إنه ببساطة ماخور ونادي قمار. يوجد أكثر من الجريمة والخيانة. الأم تبدو عاهرة بلا ضابط. علاقتها تتتابع مع المدير والمخرج والناقد وطارق رمضان. ذهلته. أنفاسها تتردد أما النموذج الثاني، فهو يلتقي مع الأول في نقد رؤية الابن ورفض أحكامها. ففي البداية كانت ترى نفسها في المسرحية، واقعها وعذاباتها.. كانت مرتاحة إلى أن تقدمها المسرحية على أنها الضحية، لكن الكتاب سرعان ما طور الصورة لتصير غريبة، صورة الشيطان، وهي الصورة التي ترفضها الأم موجهة النقد واللوم إلى ابنها، متهمة إياه بالجهل والظلم.. وهي في هاتين المرحلتين تعتمد السرد والوصف والتوكيد والاستفهام والاستنكار والتعجب والاستغراق والنفي والرفض.

إنه نفس الخارج، نفس الواقع، نفس المسرحية، لكن منظورا إليهم من منظورين مختلفين، كل شخصية إلى الجانب الذي يهمها ويثيرها، دافعة عن نفسها بالرغم من الإقرار بأن ذلك هو ما وقع، فالمسؤولية لا تريد أي شخصية تحملها، ليبقى السؤال عالقا: من المتهم الحقيقي؟ من المسؤول الحقيقي؟ من يملك الحقيقة ومن يقولها: الابن أم الأب أم الأم ؟!

٢– يظهر الاهتمام كبيرا في هذا الرواية بسيكولوجية الشخصيات، وهو كبير، مقارنة بروايات نجيب محفوظ السابقة على "اللص والكلاب".

وفي "أفراح القبة" لعب ظهور المسرحية دورا كبيرا في حدوث أزمة فرضت استحضار الماضي ومناقشة ما حدث جهرا في المسرحة وفي البيت، لكنه في جزء كبير منه يحدث سرا في داخل الشخصية كما في النموذجين أعلاه.

وهذا ما يفسر هيمنة الطرائق والناهج السردية المذوتة التي تندرج ضمن ما يمكن تسميته بـ"السرد النفسي"، وهو يعني أننا لم نعد أمام طرائق سردية تقصد نسخ الواقع الخارجي وتجسد الحضور، بل نحن في هذه الرواية أمام مناهج سردية تنحو المرجعية الذاتية، وتشخص الحياة الداخلية باعتبارها غيابا وعالما لا مرئياً.

صحيح أن السرد والحوار يهيمنان على هذه الرواية كما هو الأمر في أغلب روايات نجيب محفوظ، إلا أنهما في هذه الرواية غالبا ما يقدمان ويسترجعان من خلال داخلية الشخصية. وبمعنى آخر، يكاد يقل السرد الوقائعي الذي يتتبع الشخصية وهي "تفعل وتتحرك" في العالم الخارجي، ليتم التركيز على ما "ينفعل" في داخليات الشخصيات عند حوارها مع ذاتها، مع تاريخها، مع وسطها، مع الآخرين .. يعد السرد النفسي في "أفراح القبة" أهم طرائق ومناهج السد النفسي (المحكي النفسي بكل أشكاله، المونولوج الداخلي بكل أشكاله)، إلا أن الملفت للنظر هو هيمنة المونولوج التذكري، وهو أمر يفسره أن المسرحية فرضت على الشخصيات المحورية استعادة تجربتها ومناقشتها داخليا. وقد منح هذا المونولوج للمحكي إيقاعا حادا ومسلكا ذا فعالية درامية كبيرة في إبراز التشكك والحيرة والتردد والاضطراب بشكل يبدو معه المحكي كأنه ينحكي وحده.

ونجح هذا المونولوج في تكسير الحدود الفاصلة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بحيث يتردد الوعي بين الداخل والخارج، ماحيا الخط والفاصل بين المونولوج والسياق السردي، وفاسحا المجال اللانفعالات التذكرية، مما أكسب

الرواية خاصية بنيوية أساسية تتجلى في الوظيفة المتميزة الممنوحة داخل خطاب التذكر لتلك الحلقة من الماضي العائدة إلى الذاكرة. فهذه الحلقة تعد نوعا من المفجر الذي يسمح لسيل من الذكريات لماض بعيد بالبروز في الذهن، مقدما به الشخصية مأزومة ومتوترة ينخرط محكيها ضمن متاهات الزمان، فيتقدم الفعل الماضي كأنه حاضر خفي، ويتقدم الحاضر موحيا بالحضور في علاقته بالماضي، وموحيا بالمستقبل عندما يكتسي الماضي طابع الحضور، وكل هذا يكسب الرواية فورة درامكاتيكية غالبا ما تكون مفتقدة في الرواية التقليدية.

٣- لكن التذويت وإن كان يتمثل في تحول وجهة النظر من السارد إلى الشخصية، فإن ذلك لا يعني أن الذات هي الشخصية بوعيها الشخصي فحسب، بل ثمة ذات أو ذوات أخرى وراء الذات الظاهرة. وبهذا لا يمكن فصل التذويت عن الحوارية، فمحكي كل شخصية هو حوار بينها وبين نفسها، حوار مع كتب المسرحية، حوار مع الذات، مع المجتمع، مع التاريخ.

فرواية "أفراح القبة" تتميز بالتدعيم الجمالي للمبدأ الحواري، وهي بهذا رواية بوليفونية تخلق التقابل والتعارض بين الملفوظات، وتعمل على أن يترجم كلام الشخصية العلاقات المتوترة والنزاعات القائمة بين هذه الشخصية والشخصيات الأخرى. وبعبارة أخرى، فهي رواية بوليفونية، لأنها تقوم على تقابل الأصوات وتداخلها وتعارضها (الصوت الداخلي/ الصوت الخارجي، الصوت الأخلاقي/ الصوت الانحرافي/ الصوت الفني، الصوت الاجتماعي/ الصوت الفردي السيكلوجي، الصوت المتزن/ الصت المضطرب...)، فصوت الشخصية يتقدم ردا على صوت آخر (كما في النموذجين أعلاه، حيث صوت الأب أو الأم هو رد على صوت الابن)، بهذا القدر أو ذاك من التكرار الجزئي والتصحيح والاستفهام

والتعجب، بحث يكون الصوت إعادة إنتاج "فالتباعد والتنازع والتعارض يعتمد على السخرية والسجال والإهانة والاستفهام والتعجب.."، والأكثر من هذا أنه من الممكن أن نعتبر الكتابة في رواية "أفراح القبة" قائمة على أساس حوار بين جنسين مختلفين: المسرح والرواية، بحيث يتقدم الصوت الروائي (وهو أحادي الصوت ما دام لا يقدم إلا صوت المؤلف عباس)، وهو رد، وإن كان يعيد إنتاج المسرحية والواقع الذي تعالجه، إلا أنه يركز على إبراز التباعد والتعارض بين الروائي والمسرحي، بين التعددية والحوارية التي تحضر في الأول وتغيب في الثاني الذي يهيمن فيه صوت المؤلف.

وقد يكفي الوقوف عند جانب المعجم، لنكتشف أن استعمال المعجم يكشف أصواتا مختلفة ومتعارضة: فإذا أخذنا عبارة "المسرحية" سنلاحظ أنها تستعمل في سياقات مختلفة ومن منظورات متعددة، فهي تظهر في صوت طارق بتشككات أخلاقية، وفي صوت مدير المسرح بتأييدات جمالية، وفي أصوات أخرى بمظاهر مختلفة، والترسيمة الآتية تبرز ذلك، لكن وإن اعتبرنا هذه الرواية بوليفونية، متعددة الأصوات، يتراجع فيها السارد التقليدي وتتقدم فيها الشخصية كاسحة على ما يبدو ميدانه، فإن هذا لا يعني أن هذا السارد قد اختفى تماما.

فبالرغم من أننا لا نسمع له صوتا في هذه الرواية، إلا أن هذا لا يمنع من اعتباره يدا خفية تقف وراء السرد وتنظم الفصول وتمنح الكلمة للشخصيات، وتختار أن تقدم أصواتا مختلفة متعددة ووجهات نظر متماثلة أو متعارضة، وهذا يسمح لنا بالقول إن البوليفونية (تعدد الأصوات) ليست، على الأقل في هذا الرواية، إلا متغيرا، وإن كان الأخصب، من متغيرات السرد التقليدي عند نجيب

محفوظ، ذلك لأن هناك دوما ساردا أولا، كأنه المنظم والقوى العليا التي تسير وتنظم وتختار.

**الخلاصة:**

إن الكتابة الروائية العربية الجديدة، المدونة والبوليفونية، قد مكنت الذات من استعادة صوتها الذي كان مغيبا وراء الخطابات القاهرة الآمرة، وصار بإمكانها الشك والسؤال والنقد والسخرية، يعني أنها تستعيد وتمارس إنسانيتها.

وهذا الأمر من أهم إنجازات الرواية التي ينبغي استثمارها في حاضرنا ومستقبلنا، ذلك لأن تحرير أصواتنا من هذه الخطابات القاهرة شرط أساسي لتجاوز إشكالية الهزيمة وبناء المستقل.

من الممكن أن نستمد الكثير من هذا النوع من الأدب، بما أنه الخطاب الحر الذي يحتفي بإنسانية الإنسان التي تصادرها الخطابات الآمرة، وبما أنه يواجه الشر والموت ويدعو إلى مقاومة الاستعباد والإكراه والاستسلام، وهو بهذا نقيض كل الخطابات المستكينة والمهادنة المتحايلة.

## التكثيف في رواية "بندر شاه" للطيب صالح

**تتكون رواية "نبدر شاه" من جزأين اثنين يشتركان في العنوان الأساسي "نبدر شاه"، ويحمل الجزء الأول عنوانا فرعيا: "ضوء البيت"، في حين يحمل الجزء الثاني عنون "مريود".**

وإذا كان حجم الجزء الأول (١٣٥) أكبر من حجم الجزء الثاني (٨٨ صفحة)، فإن حجم الجزأين لا يخفي التغير الكمي الذي يطبع هذه الرواية إن لم نقل إنه يطبع الكتابة الروائية عند الطيب صالح (وعلى سبيل التمثيل، فعدد صفحات رواية "عرس الزين" لا يتعدى ١٠٤ صفحة)، إلا أن هذا التغيير لا يعني بالضرورة فقرا على مستوى الكيف، بقدر ما يعني تحويلا للجهد الذي كان تصرفه الرواية التقليدية على المستوى الكمي إلى المستوى الكيفي، لا يخفى على القارئ أن نص "بندر شاه" من النصوص الروائية التي تعتمد "اقتصاداً إنتاجيا" يوجه عمله كله في اتجاه الدال الروائي، ويعتبر التكثيف من الآليات الأساسية التي يعتمدها هذا "الاقتصاد"، ويستثمره في عمله على مستوى هذا الدال بقصد إبلاغ خطاب إبلاغا أكثر شعرية. ويكفي وصف بعض مظاهر التكثيف ووظائفه في نص "بندر شاه" لنقف على الدور الفعال الذي تعلبه هذه الآلية على مستوى النص الروائي.

١ - البنية السردية: منطق التجاور والتناظر:

أول ما يلفت انتباه القارئ عند قراءة "بندر شاه" هو نوعية بنيتها السردية: فهذا نص سردي لم يعد خاضعا لذلك الإحكام السردي السائد المألوف، ذلك

لأن بنيته السردية لم تعد محكومة بالمنطق السببي والتتابع المنطقي المألوف. وبعبارة أخرى، فإن الأمر لا يتعلق ببنية يحكمها التماسك الروائي والعقلاني المألموف ولا ببنية تعتمد الحبكة التقليدية.

وقد يبدو القسم الأول والأكبر من الجزء الأول "بندر شاه . ضو البيت" وكأنه خاضع لذلك الإحكام السردي التقليدي (من بداية الرواية إلى ص ٨٩) لكن وبشكل مفاجئ، ينتقل النص إلى حكاية أخرى (حكاية ضو البيت)، دون أن يكلف نفسه إطلاقا ببيان رابط عقلاني ظاهر وواضح بين هذه الحكاية وما سبق حكية، وهنا ستتأكد رغبة النص وعمله على انتهاك ذلك التماسك الذي ألفناه في الرواية التقليدية.

فذلك القسم الأول نفسه لا يخلو من وحدات حكائية تنتهك التماسك النصي الذي يحكمه: بدءا من الصفحة الأولى من الرواية، يدعونا السارد إلى أول مجلس جماعي (يتكون من أصدقائه القدامى) حضره بعد عودته إلى بلدته: فنحن إذن أمام سارد فاعل، وأمام سرد واقعي يحاول أن ينقل لنا واقع البلدة أو جانبا منه، هذه البداية تبدو مألوفة، ولكن بشكل مفاجئ وبدون أي ربط، ينتقل السارد إلى حكاية، رحلة مفترضا في القارئ معرفته إياها. وبهذا الانتقال المفاجئ يتكسر ذلك المحكي المألوف، بحكم حدوث انكسار في "كرونولوجية" المحكي (لانتقال من الحاضر إلى الماضي). "إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك الرحلة فلعله يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم، فقد كانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة كما ذكرت لكم في تلك الرحلة.." (بندر شاه – ضو البيت ص ١٩). وبحكم حدوث انكسار في طبيعية المحكي: فإذا بدأ النص بمحكي "واقعي" فإننا هنا أمام محكي يمزج بني

الواقعي والعجائبي والغرائبي: "يومذاك كان جدي سعيدا بذلك الوضع الشاذ، وقد رأيت عيني مختار ود.حسب الرسول الضيقتين تتسعان بإجلال لا يخالطه تحفظ، ورنا حمد ود.حليمة إلى مريود وهو يخرج مقهقها، كما يرنو إنسانا مخلوقا من طين إلى ملاك هبط من السقف. ولا أخفي عليكم أن كل هذا قد ترك عندي أثره، أحسست في تلك اللحظة أنني أشاهد معجزة، ولو أن أحداً قد قا لي يومها أن الأقدار قد اختارت مريود ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل لصدقت، فجدي رغم حذره صدق وأهل البلد قاطبة صدقوا.

ولكنه ياله من أمر عظيم كان في ذلك الضحى، كانت الرياح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر ونار، وكان العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر، من الحقول والرمال وشعاب الجبال، من تحت أظلف البقر ومن منعطفات الدروب، تولول هب هد رب دن ند نار داره آه ها، ثم تتكشف الضوضاء في كلمة واحدة، بندر شاه.."

(بندر شاه . ضو البيت" ص:٢٣)

يتوقف هذا المحكي (الذي يمتد من ص ١٩ إلى ص ٢٥) ليعود ذلك المحكي الأول (أحاديث مجلس الأصدقاء، وحواراته) لكن ليست هذه بالوحدة الحكائية الوحيدة التي تتخلل هذا القسم الأول من الرواية. الذي يبدو، نسبيا متماسكا، فهناك وحدات أخرى تؤدي نفس الوظيفة وتضع القارئ أمام محكيات تقع بين الواقع والحم: في ص ٣٩ – ٤٠ يحدث انفصال بين السارد ومحيميد (أي شخصيته الفاعلة)، وهو انفصال سمح للسارد باتخاذ مسافة من محيميد، مبينا أن النداء الذي سمعه هذا الأخير لم يكن واقعاً: "أدرك محيميد فوراً أنه كان غاطسا في حلم "ص٤٠"، لكن محيميد سيسمع مرة أخرى وفي من آخر، وإذا كان هذا الأخير يلبي النداء في كل مرة، فإن السارد يصر على أن:

".. ذلك أمر مستحيل، فقد كان النداء هو الظلام أو البرق الذي يلمح في جوف الظلام" (ص ٤٧). لكن يبدو أن إصرار محيميد على تلبية النداء الغامض كان أقوى من إصرار السارد، الأمر الذي فرض على هذا الأخير التماهي بالأول، وبالتالي نقل القارئ مرة أخرى من المحكي "الواقعي" إلى محكي لا واقعي غرائبي، عجائبي، نقدم هنا جزءا منه:

"سرت وراء الصوت في جوف الظلام وأنا لا أدري هل أنا أسير إلى الوراء أم إلى أمام، كانت قدماي تغوصان في الرمل، ثم أحسست كأنني أسير في الهواء، سابحا دون مشقة، والأعوام تنحسر عن كاهلي، كما يتخفف المرء من ثيابه، ارتفعت أمامي قلعة ذات قباب عالية، يتوهج الضوء من نوافذها.. ارتفعت كجزيرة سابحة في لجة. وصلت الباب يحدوني الصوت، فإذا حراس تمنطقوا بالخناجر، فتحوا الباب، وكأنهم ينتظرون مقدمي، وسرت وراء الصوت في دهليز طويل، ذي أبواب، على كل باب حرس، حتى انتهينا إلى قاعة واسعة مضاءة بالآلاف القناديل والمصابيح والشموع..".

("بندر شاه – ضو البيت" ص ٤٧ – ٤٨)

يمتد هذا المحكي من ص: ٣٨ إلى ٥٢ ثم ينتهي، ليعود النص في الصفحة الموالية إلى محكية الأساسي (أحاديث المجلس ..)، لكن هذا الأخير لن يستمر طويلا، إذ سيتقدم أحد أعضاء المجلس (سعيد عشا البايتات) ليحكي لنا حكاية مماثلة لهذه الأخيرة (حكاية السارد محيميد ص ٤٧– ٥٦)، وبطبيعة الحال مع تغيير أساسي أن سعيد عشا البايتان هو بؤرة الحكاية، الأمر يعني دورا مغايرا تقوم به هذه الشخصية، مغايرا تماما للذي قام به محيميد، لكن الحكايتين تتماثلان من حيث الطبيعة اللاواقعية، وهذا جزء من حكاي سعيد عشا البايتان:

"الشتاء الفات من أمشير. الدنيا برد وهبوب بين العشا والفجر. ما تقولوا حلم، أبدا. شوف عيان زي ما أنا شايفكم ها الساعة، .. خوتكم يا إخوان: أنا صاحي والفانوس موقد، متغطي بتلاتة بطاطين والريح بره تصرخ واي واي واي. الشبابيك مقفولة والباب مقفول، بسم الله الرحمن الرحيم، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم وقف فوق رأسي قال لي بنهره "قوم.."

(بندر شاه . ضو البيت ص ٦٤)

يبدو أن المحكي الأساسي هو الذي يرتبط بالمجلس الذي يحضره السارد الفاعل ويشارك فيه، في حين تبدو هذه الوحدات الحكائية على أنها متخللة، لكن من الصعب أن نقول إنها فرعية، ذلك لأنها كلها محكيات، وإن كانت متغيرة من حيث السارد – الفاعل والتبئير واللغة ..، فهي المحكيات التي في مجموعها تنسج حكاية بندره شاه. وهذه الحكاية التي تبدو فرعية هي عنوان الرواية "بندر شاه" وهذا الأمر يقلق القارئ ويحيريه: فالمحكيات ـ الشخصيات ـ التي تبدو كأنها الأساسية على مستوى المتن الروائي تغيب على مستوى عنوان الرواية، وما يبدو على أنه الفرعي على مستوى المتن يحضر على مستوى عنوان الرواية، ونفس الملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص حكاية ضو البيت: فبهذا الحكاية ينتهي الجزء الأول من الرواية (ص ١٠١ إلى ص ١٣٥)، وكأنها حكاية فرعية مستقلة لا رابط سببي ظاهر يربطها لا بذلك المحكي الأساسي ولا بتلك المحكيات الصغرى، مع الأخذ بعين الاعتبار أن اسم الشخصية المحورية في هذه الحكاية "ضو البيت" هو العنوان الفرعي لهذا الجزء الأول.

قبل الكشف عن نوع المنطق الذي يحكم بنية هذا النص السردية، لابد من الوقوف على الجزء الثاني من الرواية ذلك، لأنه يخل بشكل تام بذلك التماسك

السببي التتابعي المألوف في الرواية التقليدية: إن "بندر شاه . مريود" يتكون من أربع وحدات مرقمة اثنتان تحملات عنوانين (الوحدة الثانية: سعيد عشا الباتيان القوي، الوحدة الثالثة: الطاهر ود الرواس).

وهكذا يبدو أن كل وحدة من الوحداث الأربع تتمحور حول شخصية معنية، تسمح بالحديث عن مفهوم جديد للرواية: تتكون الرواية من مجموعة من المحكيات مستقلة بعضها عن البعض، وهي في مجموعها محكيات يمكن أن نسميها مع ت. تودروروف بالمحكيات الرجال les hommes recits: المحكي الأول والرابع مرتبط بشخصية السارد – الفاعل. المحكي الثاني مرتبط بشخصية سعيد عشا البايتات. المحكي الثالث يتمحور حول شخصية الطاهر ود الرواس. وينطبق هذا على الجزء الأول أيضاً. فهو عبادة عن محكيات رجال: محكي محجوب، محكي محيميد، ومحكي الطريفي، محكي سعيد عشا البايتان، محكي ضو البيت.

هكذا، إذن يبدو واضحا أننا أمام نص سردي ينتهك التماسك الروائي السائد يقوم على التقطع والتفكك، لكنه التفكك الذي يؤسس منطقا سرديا جديدا تحكمه أولية التكثيف، ونصطلح على تسميته منطق التجاور والتناظر. إن رواية "بندر شاه" تجمع في داخلها إلى جانب المحكيات التي تؤلف الرواية (بمعناها المألوف المنسوب إلى النموذج "الواقعي" محكيات أخرى تحير القارئ برمزيتها وشعريتها، بحيث تبدو الرواية في مجموعها وكأنها جمع إشكالي Assemblage problmatique على حد تعبير جان ريكاردو[1] ، ذلك لأنه يصعب على القارئ الإمساك بتلك الصورة التي يحصل عليها عادة بعد الانتهاك من القراءة. لكن هذا الجمع الإشكالي ليس مجردا من أي صورة متماسكة بقدر ما يعني

تأليف نص روائي ذي شكل مستتر متخف Une forme disparue على حد تعبير د. أنزيو [٢] . ونص تخييلي بهذا المنطق السردي وبهذا الشكل المستتر لا يمكن أن يكن إلا محكوما بأولية التكثيف.

ويهمنا الآن الكشف عن هذا الشكل المستتر مع إبراز طرائق التكثيف ومظاهر ووظائفه الأخرى.

**٢- الإرصاد المرآتي:**

تتكون رواية "بندر شاه" في جزأيها من محكيات عديدة ومختلفة ولهذا لا تكون في مجموعها وحدة بالم هوم الكلاسيكي. فالنص يتكون من محكيات "واقعية" (محكي محجوب والطريفي..) ومن محكيات "لا واقعية"، أسطورية (محكي ضو البيت) ومن محكيات أخرى أقرب إلى الأحلام (ما حكاه محيميد وما حكاه سعيد عشا البايتان عن زيارة القلعة والوقوف بين يدي الملك بندر شاه). إن هذا النوع من المحكيات واعتماد النص منطق التجاور والتقابل يدفعان إلى فهم الترابطات القائمة بين هذا الجمع الإشكالي من المحيكات كأمر يفترض الاحتكام إلى لعبة المرايا، أي الارتكاز إلى مفهوم الإرصاد المرآتي lamis en abyme باعتباره آلية نصية تكثيفية يعتمدها منطق التجاوز والتناظر. صحيح أنها آلية نصية كلاسيكية نجدها في Jacques le fataaliste مثلما نجدها في "ألف ليلة وليلة" [٣]، لكن الرواية الجديدة بفرنسا لعبت دورا فعالا في إعادة تنشيط هذه الآلية، وصارت من علاماتها المميزة إذ ظهرت معها منذ البادية وخضت كما خضعت الرواية التي تحويل داخلي يستحق الاهتمام[٤]، يعرفه آن جيفرسون في كتابه "الرواية الجديدة وشعريات التخييل" قائلا: إن "الإرصاد المرآتي وسيلة بها تمثل في شكل تكثيفي عددا من العناصر الضرورية لمجموعة المحكي.. " [٥] ويعتبره

جان ريكادرو[٦] إعادة إنتاج كلية أو جزئية للمحكي، أي أنها آلية نصية تنتمي إلى مجال المشابهات النصية Similitudes textulles، وهو المجال الذي يدرك على أنه مناهضة جديدة للمحكي الوحدوي Recit unitaire.

وبخصوص رواية "بندر شاه" فهي تشغل هذه الآلية على مستويات عدة وبطرائق مختلفة.

بدءا، تعمل هذه الآلية فى الرواية على الربط بين محكيات متغيرة من حيث انتمائها الجنسي: هناك محكيات تخييلية مألوفة (تنتمي إلى جنس الرواية بمفهومها الغربي وأساسا إلى نموذجها الواقعي)، وهناك محكيات تخييلية جديدة يصنفها العنوان الفرعي للرواية على أنها تنتمي إلى جنس الأحدوثة (جنس سردي شفوي شعبي)، والأحدوثة غالبا ما تمزج بين الواقعي والتاريخي والأسطوري.. ونحن نفترض أن الأحدوثات التي يحتويها هذا النص الروائي (أحدوثة بندر شاه، أحدوثة ضو البيت) هي محكيا مرايا للمحكيات الأولى "الواقعية" وتلزم الإشارة أولا إلى أن الرواية تحمل أسماء شخوص هذه الأحدوت عناوين لها: فإذا كانت هذه الأحدوثات تظهر، داخل النص، على أنها مجرد محكيات صغرى متضنة، فإن جعلها عنوانا للنص بأكمله أمر يلفت النظر إلى أهميتها بالرغم مما قد يبدو من داخل النص أول وهلة. وأهميتها تتجلى في كونها إرصادات مرايتة: من داخل النص أو وهلة. وأهميتها تتجلى في كونها إرصادات مرآتية: فأحدوثة بندر شاه يمكن اعتبارها محكيا كشافا Un recit revelateur بمفهوم ج. ريكاردو [٧]: ذلك لأنها من تكشف مجموع النص (التكرار)، ومن جهة ثانية، فهي تكشفه من خلال سمات متميزة (التكثيف بمفهوم ريكاردو).

وهذا يسمح باعتبار هذه الأحدوثة مجازا كليا [٨] Recit synecdochique فهي محكي كاشف يسخدم المرايا والعاكسات ويعتمد التضعيفات التخييلة De doudlements fictonnels ويستحض نصا داخل النص، عاملا على تكثيف الغوري للقصة الكبرى.

إن أحدوثة بندر شاه تكرر وتكثف البنية التي تحكم الرواية: فبنية هذه الأحدوثة توضح أن الأب ضحية لأبيه، أي أن الجد والحفيد قد تحالفا ضد الأب، هذا الحاضر الغائب الذي تآمر عليه الجد - الماضي والحفيد - والمستقبل.

وإذا كان من السهل اكتشاف هذه البنية في الأحدوثة (وهي بنية مكشوف)، فإن اكتشافها في الرواية ليس بالأمر الهين، ذلك لأن هذه الأخيرة تتكون من محكيات صغرى يرتبط كل واحد منها بشخصية معينة، ويمكن للضحية الواحدة أن تمثل جماعة، لكن المشكل يكون في البحث عن هذا المثلث (الجد / الابن/ الحفيد)، فقد يغيب الجد مثلا باعتبار أن حضور الواحد منهما (الجد أو الحفيد) يكفي، وقد لا يكون الابن حقيقيا: فالطريقي هو ابن أخت محجوب، وهذا يجعله يكون في مرتبة ابنه حقيقاً: فالطريفي هو ابن أخت محجوب، وهذا يجعله يكون في مرتبة ابنه وأيضاً زوج ابنته، والطريفي هو ابن مريم، ومحيميد أحب مريم وكان سيتزوجها لولا تدخل جده، ولو تزوجها لكان الطريفي ابنه: يقول محيميد السارد - الفاعل: "... ولعله (أي الطريفي) لم يدرك الأسباب التي تجعلني أعطف عليه بصفة خاصة فهو ابن مريم، وكن محتملا أن يكون ابني لولا أن جدي قال لا".

("بندر شاه. ضو البيت " ص٤٩)

وإذا أخذنا محكي محيميد، فهو باعتباره محكي شخصية محورية في النص، يتمضن هذه البنية التي تكشف عنها الأحدوثة، وهذا يعني أن وظيفة الأحدوثة وظيفة تفسرية لا تفسر فقط محكي محيميد (حياته) بل ومحكي كل الشخوص والجماعات: إن الأحدوثة تفسير الواقع في حامد، ولهذا سنفهم لماذا يستحضرها السارد . الفاعل محميد داخليا، وهو مجالس للجماعة ينصت لما وقع ويقع في البلدة (الجزء الأول من الرواية).

وعندما نقف على محكي محيميد، فهو الحفيد الطائع لأوامر الجد الذي ضحى بحبه لأن الجد قال لا: إنه إذن الحفيد الضحية. وفي نفس الوقت هو الأب الذي هزمته الأيام والحكومة وفارق أبناءه الذين فضلوا البقاء في المدنية بدل العودة مع أبيهم إلى البلدة، لكن البلدة التي عاد الأب من أجلها لم يجدها، انهزمت أمام جماعة الطريفي ابن حبه، أي ابنه. إن هذه المشابهة بين محكي محيميد وأحدوثة بندر شاه تفسر الالتباس الذي يحدثه النص بين جد محيميد وبندر شاه جد مريود، يقدم جد محيميد على أنه عاش في زمان بندر شاه، وكان جده وصديقه (الجزء الأول ص ٢٣ وص٣٧) ويكبر الالتباس ما دام الجزء الثاني من الرواية يقدم بندر شاه تارة على أنه شخصية تاريخية، وتارة على أنه شخصية أسطورية، ونفس الالتباس يحصل بين محيميد حفيد ذلك الجد المجهول الذي لا اسم له وبين مريود حفيد بندر شاه: ففي الجزء الأول يفصل النص بين محيميد (السارد - الفاعل) وبين مريود حفيد بندر شاه، لكن في الجزء الثاني (وخصوصا في المحكي الرابع) سيقع التماهي بينهما باعتبار أن هناك مظهرا مشتركا بينهما:

محيميد يطيع جده ولا يعصي له أمرا حتى عندما يتعلق الأمر برغبة الزواج من حبه (مريم) التي يرفضها الجد، ومريود يطيع جده بندر شاه ولا يعصي له أمرا ولو تعلق الأمر بالإشراف على تعذيب أثناء الجد، أي أبيه ومن هم في مقامه.

لكن التماهي بينهم سيؤدي إلى تفعيل محيميد – مريود وإعلانه – العصيان (فيحيي مريم بعد موتها، ويعود إلى بلدته أفنديا كما أراد جده)، وهو ما جعل السارد هو الآخر يتماهى مع هذه الشخصية، لأنها استطاعت في النهاية (نهاية الرواية) الخروج من سلبيتها.

أما إذا انتقلنا إلى محكي آخر من المحكيات الأساسية المكونة للرواية، فإن لن يكون إلا محكي محجوب وجماعته، فهو المحكي الذي بدأ الجزء الأول من الرواية وامتد ليشمل القسم الأكبر منه. ويمكن اعتبار هذا المحكي محكي حامد نفسها باعتبار أنه ينقل لنا واقعها. هذا الواقع الذي لا يمكن فهمه وتفسيره إلا بأحدوثة بندر شاه. فإذا كان هذا المحكي يعكس ما وقع في حامد، فإن أحدوثة بندر شاه تعكس مغزى هذا المحكي، وهذا استنتاج توصل إليه السارد محيميد بعد أن سمع في المجالس عما وقع في ود حامد، يقول السارد:

"فكر محيميد وهو يجرجر الخطو نحو داره أواخر الليل، إنه يعرف مغزى تلك القصة، لأنه قد رآها تحدث من قبل في زمان بعيد سحيق، ولعله كان طرفا من أطرافها. في تلك القعلة أيضاً. كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون".

(بندر شاه. ضو البيت" ص ٤٦)

إن محجوب هو الزعيم المنهزم هو وجماعته أمام الطريفي الزعيم الجديد الذي صارت له جماعته، فهو الأ الضحية والطريفي هو الابن الآثم. فبعد أن جاء هذا

الزعيم ورفقاؤه وأخذوه بزمام الأمور وفرضوا على محجوب وجماعة الاستسلام، صار "العالم يغرق في طرفي "الإثم" على حد تعبير النص (الجزء الأول ص٧٤) وحل بالبلدة البلاء (الجزء الأول، ص ٧٤)، وكيف لا والطريفي هو الابن الذي صار بندر شاه زمانه (الجزء الأول ص ٤٢)، وكيف لا والآباء يصرخون: "أولادنا أصبحوا ضدنا" (الجزء الأول ص ٤٥): ففي الانتخابات التي شهدت صراعا حادا على السلطة بين الآباء والأبناء صوت الأولاد ضد أبيهم محجوب (الجزء الأول ص٤٥) ولم يبق أمام الآباء إلا أن يصفوا الطريفي بأنه غلام صعلوك مثلما يصفون من في جماعته بأنهم صعاليك وبنات فارغات ووحوش.

إن أحدوثة بندر شاه هي المرآة الكاشفة لحقيقة الصراع القائم في هذا المحكي – واقع ود حامد. وبعبارة أخرى، فهي "الميتناص" الذي يلعب، رغم صغر حجمه، دورا فعالا في النصر: إنها مختصر الحديث، مختصر كل الأحاديث والروايات –كثيف، مجازي، استعاري – هو المختصر الذي يعكس الصراعات الحقيقية والعميقة في الرواية، هو الذي يقدم عاكسات ومرايا تطلعنا وتكشف لنا ذلك الغامض في الرواية.

فإذا كانت الرواية (بمفهومها الواقعي) تعكس الواقع، فإن الأحدوت تعكس الرواية انعكاسا لا بمفهومه التقليدي: فنحن هنا لسنا أمام إرصاد مرآتي تحويلي بل إننا هنا أمام ما يسميه لوسيان دلانباش[٩] بالانعكاس التحويلي REFLEXEION TRANSFORMATRICE وهو من خاصيات الرواية الجديدة في فرنسا، ومن جهة أخرى فأحدوثة بندر شاه تأتي مشتتة في النص، مقدمة من خلال أشكال مختلفة، الأمر الذي يسمح لنا بالحديث عن الانعكاسات التخييلة

[١٠] التي تشتت داخل المحكي وتنتظم في شبكته وتظهر توجها خالصا نحو التكرار والتكثيف.

وإذا كانت أحدوثة بندر شاه تقوم على أساس صراع ثلاثي (الجد – الأبناء - الحفيد)، فإن محكي محجوب لا يسمح إلا بصراع ثنائي متضمن في الأحدوثة (الأب - الابن)، لكن هذا الأمر لا يطرح مشكلا كبيراً إذا علمنا أن الأبناء في أحدوثة نبدر شاه قد قتلوا آباهم وانتقل السلطان إلى حفيده شبيهه (الجزء الأول ص ٧٦)، ومن جهة أخرى، يمكن أن نتحدث في محكي محجوب عن صراع ثلاثي: والجد المقصود هنا هو محيميد باعتبار أنه المسؤول عن وجود مثل هذا الابن (الطريفي)، فهذا الجد هو الذي رفض زواج محيميد من مريم (أم الطريفي)، فتزوجت هذه الأخيرة من إنسان آخر، أنجبت منه هذا الابن، وربما لو تزوجت محيميد من مريم (أم الطريفي)، فتزوجت هذه الأخيرة من إنسان آخر، وأنجبت منه هذا الابن، وربما لو تزوجت محيميد لما أنجبت مثل هذا الولد.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه بخصوص الجزء الأول من الرواية هو: ما محل ضو البيت من الإعراب؟ ونحن نطرح هذا السؤال لأن هذا المحكي يأتي في نهاية هذا الجزء من الرواية منفصلا ومستقلا ولا يبدو أنه يتضمن بنية الأحدوثة.

إلا أننا عندما نأخذ بعين الاعتبار منطق النص (التقابل والتجاوز) وطبيعة بعض المحكيات ووظيفتها "الإرصاد المرآتي)، وعندما نعمق بحثنا عن الروابط الخفية بين هذه وبن ذلك المحكي، فإننا نجد أنفسنا أمام هذا الافتراض: إن محكي ضو البيت هو أيضاً محكي – مرآة لكنه المرآة – النقيض.

منذ البداية نجد أنفسنا أمام محكي بسارد آخر غير السارد الناظم المؤطر (وإذا كان هذا الأخير هو الذي ينقل إلى القارئ هذا المحكي نقلا عن ذلك

الراوي / أولئك الرواة). ومع ذلك، فهناك التباس في الرواية ـ السرد: ففي السطور الأولى يقدم السرد بلسان الناظم ثم ينتقل إلى مختار حسب الرسول ثم يصرح النص أن ما يرويه هذا الأخير هو نقل لرواية أبيه حسب الرسول. وهناك التباس آخر في هذه البداية – بداية المحكي، يتجلى في إضفاء طابع حلمي غريب على المحكي من جهة، وعلى ظهور شخصية ضو البيت أساس. فهذه الشخصية خرجت من ماء النهر قبل طلوع الفجر، خرجت إلى الحياة وظهرت في البلدة غريبة مختلفة (عن أهل البلدة وفي صفاته الجسدية، فاقدة ذاكرته (لا جدله) وجاء ضو البيت أعجوبة، فهو الأب والابن معا، واجتمع حفل ختانه وحفل زواجه (ص ١٢٢). فهو لا جد له، وابنه سيأتي بعد رحيله، أي بعد رحيل الأب – ضو البيت – الذي عاش حياته بكل قوة بعد أن احتضنته الجماعة – البلدة التي عمل فيها بكل قوة مانحا إياها كل حبه إلى أن رحل: فبين مقدمه ورحله "اشتغل كأنه شيطان من نسل إبليس لا يفتر ولا يكل، وطوله الليل والنهار ولا تجده أبدا قاعدا، واقفا على طوله أومحني فوق المعمول والطورية وكأنه يده فيها سحر"(الجزأ الأول، ص ١١٦).

فضو البيت هذا "يعمل عمل جيش من البشر" (ص ١١٧). لقد تزوج وعمل وكون أسرة واستقر وأحدث تغييرا مشهورا بتلك البلدة في وقت قصير جدا (خمسة أعوام – ص ١٤٣)، فهو الذي بدل بيوت وحامد من القش إلى جالوص وأعاد بناء الجامع.. ثم رحل فجأة تاركا ابنه عيسى الذي ولد بعد موته بأشهر ثلاثة (ص ٣٣١). وتحول رحيله ـ غرقه في النهر ـ إلى فعل خارق: فقد رحل "والدنيا فيضان والنهر الطامي ينذر بالحظر ويرتفع كأنه يخطو. تحس مده كل لحظة".. (ص ١٣٣). ورحيل ضو البيت عن طريق النهر، جعل العم محمود

يذكر أنه لمح ضوء البيت كأنه معلق بين السماء والأرض يحيط به وهج أخضر" (ص ١٣٥)، وجعل حسب الرسول يذكر أنه ".. وهو بين الحياة والموت أنه رأى ضو البيت وكأنه في قلب الشفق الأحمر يبتعد ويبتعد، وفجأة امتدت يد مارد من حمرة الشفق وانتزعته" (ص ٢٣٥).

إننا هنا أمام الشخصية المناقضة لكل شخوص المحكيات السابقة (محجوب، الطريفي، سعيد عشا الباتيات..) إذا كانت هذه شخوص تتقن فنون الكلام والخطاب، فإن شخصية ضو البيت لا تعرف إلا العمل، شخصية بها قوى خفية قادرة على إحداث التغيير المنشود ترحل وتعود من حيث أتت. بعد أن تترك الخلف الصالح (ابنه عيسى)، لكن هنا أيضاً نصطدم بمجموعة من الالتباسات، فعيسى هذا يلقب ببندر شاه، وله أحد عشر ابنا مع جارية سوداء، والروايات تختلف، فبعض الرواة لا يفرق بين عيسي وضو البيت وبندر شاه، والبعض الآخر يميز بينهما (الجزء الثاني، محكي الطاهر ود.الرواس)، وبندر شاه نفسه تختلف حوله الرويات (الجزء الثاني، ص ٥٠ – ٩٥).

إلا أنه إذا أخذنا بالرواية التي تقول إن لعيسي أحد عشر ابنا، فإن التشابه بن محكي عيسي وأحدوثة نبدر شاه سهل ملاحظته، كان الأول يكرر هذا الأخير، إلا أن الواقع أنهما متناقصان. فمن جهة أولى، لم يرد في محكي عيسى أن الأبناء قتلوا أباهم كما فعل أنباد بندر شاه أبيهم، ومن جهة ثانية، بندر شاه وحفيده مريود يعذبان الأنباء، لكن في محكي عيسي، هناك اثنا عشر ابنا حسب رواية إبراهيم ود.طه، والابن الثاني عشر لعيسى هو الشخصية العجيبة، وكان هو في خاصة نفسه إنسان عجيباً، أحبته امرأة صاعقة الحسن من دون الناس جميعا تدعى حواء بنت العريبي، وتزوجها بأمر من شيخه.."ولم يجتمع بها إلا ليلة

واحدة، بعدها استأذن شيخه أن يسمح له بأن يبرئ ذمته منها. فأذن له. وكانت قد حبلت منه في تلك اللية، بابنه الذي سمي الطاهر، وغلب عليه اسم الطاهر ود.الرواس.." (الجزء الثاني ص ٦٥).

وإذا اعتبرنا هذا الابن الثاني عشر - بلال - في مقابل مريود الحفيد، فإنهما متناقضان متضادان. فبلال ليس آثما، لا يعذب أباه ولا يقتله وليس خادم جده بل هو عبد الله، ومن أهل الحضرة (الجزء الثاني، ص ٦٥). هكذا يكون محكي ضو البيت وما تفرع من محكيات صغرى محكيا نقيضا: نقيض الأحدوثة (أحدوثة بندر شاه) ونقيض الرواية (واقع البلدة) فنحن أمام إرصاد مرآتي يكرر بعص الملامح ويعكس بعض العلاقات، لكنه يقلب الموقف والصورة قصد تقديم الواقع المرغوب فيه إبداعا تخييليا.

لن يخفى على القارئ، إذن، أن هذا الإرصادات المرآتية تلعب دوراً فعالا في تكوين منطق سردي جديد، بحيث أضحى النص الروائي ممارسة تقوم أساس على التضعيف Dedoublment (النص داخل - النص والميناص) وبتعبير آخر، فنحن أمام نص روائي يعتمد على آلية تكثيفية يسميها البلاغيون العرب القدامى بالتصوف [11] فالمحكي لا يختفي، بل إنه، خلال صيرورته، يتعدد ويتضاعف تعددا يمنح النص ملامح واقعية وتاريخية وأسطورية وجماعية وذاتية.. الأمر الذي يجعله من جهة قابلا لعدة قراءات، ويجعله من جهة أخرى نصا بوضع اعتباري جديد مغاير للذي كان للرواية العربية منذ تأسيسها في البدايات الأولى من هذا القرن: فالنص الروائي لم يعد يكتفي بمحاكاة "الواقع"، بل إضافة إلى هذا النموذج "الواقعي"، يجد القارئ نفسه أمام محكيات تحاول إخراج النص التخييلي من دائرة المحاكاة إلى دوائر أخرى أوسع وأغنى تعيد للنص قوته الإنتاجية

والانتهاكية. فكأننا عندما نقرأ رواية "بندر شاه" نشاهد صراعا عنيفا بين الرواية (بمفهومها الواقعي) وبين الرواية التي تريد أن تتجاوز الرواية.

وتلزم الإشارة إلى أننا، مع كل هذا، لم نتناول كل أشكال الإرصاد المرآتي في هذه الرواية. فهذه الآلية النصية يمكنها الاشتغال على صعيد البنيات الكبرى (المحكي في مقابل محكي آخر)، لكن يمكنها الاشتغال على صعيد البنيات الصغرى: فالمونولوج الدخلي باعتباره خطابا داخليا يحوي ملفوظات عديدة ومختلفة متقابلة ومتعارضة، وتماس مع بعضها البعض لبعة المرايا. وأكثر من هذا، غالب ما تكون وظيفة المونولوج الداخلي مرآتية: فعندما يغلب الاستذكار ويحضر الماضي بشكل ملحاح، فإن الماضي غالبا ما يتأتى مرآة مقلوبة تعكس واقع الحاضر كما في هذا النموذج: "ملأ صدره بالهواء، وترك وجه يغتسل بنسيم الفجر، لكن روحه لم تنتعش، تريث قبل أن ينحدر في الأرض المسوأة الممتدة. وراءها غابات النخل. ووراء النهر، يلوح هنا وهنا وبين فرجات الشجر. المنظر، كأن محيميد يراه آخر مرة، وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء، انظر يمينا، هناك، أين غابة الطلح الكثة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة؟ رائحة البرم، زهر الطلح، خصوصا أيام الفيضان. وهناك عند منعطف الدرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمخ شجرة حراز ضخمة معرشة، تلمح ثمارها الصفراء، كأنها حلقان الذهب، ذلك الماء كان له طعم آخر.

(بندر شاه، مريود ص ٣١)

إن رواية "بندر شاه" من الروايات العربية القليلة التي تسمح بالحديث عن نوع من العمل التكثيفي المتميز: عمل تكثيفي ينتج ما يسميه جان . بول ما رتان[١٢] بالمحكي . الحقيبة Le recit valise: إننا أمام نص يجمع إلى جنب

الواقع الخارجي العيني واقعا حلميا وآخر استيهاميا وآخر تاريخيا وآخر أسطوريا.. وهو بهذا نص يسعى إلى تلمس الوضع الاعتباري للتخييل: إن النص آلة توليدية generatrice وإنتاجية لا تكف عن الإنتاج. فالتخييل ليس مجرد مرآة للواقع الخارجي، بل الأصح أنه المولد اللانهائي للمرايا المتركبة اللامحدودة المحكومة بتعالقات وتقاطبات وتفاعلات تضع التخييل في منطقة الالتباس التي تفرض على القارئ هو الآخر، أن يعمل وألا يبقى مجرد مستهلك، لكن رواية "بندر شاه" لا تسمح فقط بالحديث عن محكي – الحقيبة، فهي تسمح أيضا بالحديث عن الكلمة – الحقيقة وعن الشخصية – الحقيبة، وهذا أمر يؤكد أن آلية التكثيف أهمية كبرى في هذ النص باعتباره عملا تخييليا.

٣- الكلمة – الحقيبة الشخصية – الحقيبة:

إذا اعتبرنا مشكل الكلمة . الحقيبة تعددا في المعنى، أي أنه مسألة كمية وتغير في الدلالات التي يمكن أن تنغلق عليها كلمة معينة، فإن رواية "بندر شاه" تزخر بهذا النوع من الكلمات وتثير مثل هذا المشكل: فكلمة "النيل" (النهر، الماء) مثلا، ليس لها ذلك المعنى الحقيقي فقط، بل هي تكتسب أكثر من معنى في سياق الرواية: فـ "النيل" مصدر الحياة والموت، ذلك لأن أغلب الشخوص المحورية في روايات الطيب صالح تخرج من الماء وتعود إليه (ضو البيت في "بندر شاه"- مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال)، وأغلب الشخوص تنقسم إلى قسمين: فرسان البر وفرسان البحر (في رواية "بندر شاه": محجوب فارس البر، والطاهر ود.الرواس فارس البحر، حسب الرسول فارس البر، والطاهر ود الرواس فارس البحر حسب الرسول فارس البر، ضو البيت فارس النهر..").

ونحن لا ننكر أن معالجة مشكلة الكلمة ـ الحقيبة، بهذا المفهوم، ذو أهمية كبرى، لأنه يوقفنا عند الأبعاد الإيحائية والرمزة لكثير من الكلمات التي يتكرر استعمالها في روايات الطيب صالح، ويفرض تناول مفهوم الكلمة ـ الحقيبة ومفهوم الرمز ومفهوم الاستعارة وما يربط بينها من قواسم مشتركة، إلا أننا نظن أن مفهوم الكلمة – الحقيبة هذا لم يكن بالذي يهم "س. فرويد"، ولا بالذي يثير أسئلة جوهرية حول الجمالي، والحال أنه يعتبر كتابه حول Le witz .. أول محاولة لتطبيق المنهج التحليلي على أسئلة الجمالي" [١٣]. ولهذا نوافق جان– بول مارتان على أن "الكلمة الحقيبة لا تطرح مشكل المحتوى، بل مشكل المحتوى contenant، فالكلمة – الحقيبة تجمع بين محتوين، أي أن هناك كلمتين تتواجدان في آن واحد في نفس الموضع.

جسدان يشغلان معا نفس الفضاء[١٤]

وهذا ما كان يقصده س، فرويد والأمثلة التي قدمها خير دليل على ذلك: يذكر الشاعر هين Heine في كوميديا قصيرة saynete أن بورجوازيا صغيرا يتباهى بكونه وجد نفسه يوما جالسا بجانب البارون روتشليد الذي تعامل معه بطريقةFAMILIONNAIRE على حد تعبيره، فهذه الكلمة نتاج تكثيف يجمع في مقطع مشترك Mil صفتين: عائلي Familier ومليونير ـ 10" Million naire"، وهذا هو العمل التكثيفي الذي يهمنا، والبعض يمكن اعتباره مجرد لعب بالكلام، لكن هنا أيضا لا ينبغي أن ننسى الاهتمام البالغ الذي يعطيه س. فرويد لمثل هذا اللعب الذي يبدو، ظاهريا على أنه لا معنى له ولا فائدة من ورائه. فاللعب بالكلمات وولوج منطقة اللامعنى هو ما يجلب اللذة، وفي هذا اللعب يتكلم اللاوعي بقلب مفتوح وبفم مخيط. وفي الواقع".. إذا كانت هناك رغبة في اللعب

بالكلمات، فإن على التعبير أن يتمسك حرفيا بكون: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه، ونحن أطفال، لنا الحرية في اللعب بالكلمات والتلذذ بذلك "[١٥].

ونعتقد أن هذا المفهوم هو الذي كان يقصده س. فرويد عند تحديده الكلمة – الحقيبة: أي أنها تحوي عددا لا محدودا من الأجساد. ولن يفهم هذا المفهوم إلا إذا استحضرنا جانبا آخر، فالتكثيف هنا يعني أن لدينا محتويا يجمع بين عدد من الكلمات، لكن هذا الجمع لن يقوم إلا بحذف مقطع أو حرف أوكلمة، ففي كلمة Famililionaire تم التخلص من المقطع المكرر، وأكثر من هذا، هناك كلمة – حقيبة أخرى يقدمها فرويد Rote fadian، وهذه كلمة– حقيبة ناتجة عن جملتين، أي أننا هنا لن نحذف مقطعا بل جملا بأكملها[١٦].

وعندما نأخذ كلمة "بندر شاه"، فهي من خلال النموذجين السابقين تساوي هذا العدد من الكلمات والأصوات: بندر شاه: آه وشرونار ودرش شب بابه يدنا داداه. يمكن القول إن هذا المركبات الصغيرة انصهرت في بعضها البعض، واختلطت، فقدمت كلمة "بندر شاه"، لكن إذا نحن مازلنا نعتبر - هذه الكلمة كلمة - حقيبة، فمن الصعب أن نقول إن هذا المركبات الصغرى محذوفة تماما، بل هي متضمنة في هذا المركب الأكبر - بندر شاه -ويكفي أن نقرأ الكلمة بشكل متقطع من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، لنكتشف أن هذا الكلمة محتوي يحوى كل هذه الكلمات بواسطة آلية التكثيف.

أما الشخصية - الحقيبة فالمقصود أن شخصية واحدة تتكون من عدة شخوص، بحيث تصير صورة توليدية generique تتكون من عدد من السمات المتناقضة. ويمكن للتكثيف هنا أن يخفي عددا من الشخوص تحت شخصية واحدة وأن يوجد شخصية جماعية. كما يمكنه أن يسند لشخصية ما سمات تنتمي إلى شخوص مختلفة، أو أن يسند لها سمات مشتركة لشخوص عديدة.

يقدم نص "بندر شاه" عددا لا بأس به من الشخوص – الحقائب تمثل لها بنموذجين: شخصية بندر شاه وشخصية محيميد.

فشخصية بندر شاه من الأشخاص التي تضاربت حولها الأقاويل حتى صارت لدينا تلك الشخصية - الحقيبة بكل المعاني التي ذكرناها أعلاه: فهو الملكالمستبد الذي يعذب أبناءه ويطيعه حفيده مريود (الجزء الأول . ص ٣٧ - ٥٠)، وهو الملك النصراني الأسود في حامد قديما (الجزء الثاني ص ٥٠).

وهو الملك الوثني الأسود في مكان قريب من حامد (الجزء الثاني ص٥٠)، وهو الأمير الحبشي الأسود وحامد قديما، وهو الرجل الأبيض اللون التاجر والرقيق وحامد قديما، وهو لقب لعيسى وضو البيت (الجزء الثاني ، ص ٥٣ - ٥٥..).

إننا، إذن أمام شخصية تتكون من عدة شخوص (ملك، أمير، تاجر..) أو أنه الشخصية الجماعية، ويجمع بين سمات ومتناقضة (أسود، أبيض، النصراني، الوثني..).

أما شخصية محيمد، فهي الشخصية . الحقيبة التي تطرح الكثير من الأسئلة الجمالية وتدعو إلى إعادة النظر في مفهوم الشخصية السائد:

فإذا بقينا في إطار شخصية محيمد، باعتباره فاعلا، فهي الشخصية التي تحوي عددا من الشخوص، ومن السمات المختلفة والمتناقصة: فهو الأفندي المثقف الذي هزمته المدنية والمدنية، فقرر العودة إلى بلدته وجذوره، أي إلى شخصية الأصلية (الفلاح)، ذلك لأن لم يكن أبدا يرغب في أن يكون أفنديا (كانت هذه رغبة جده التي حققها)، يقول محيميد مبينا الازدواج الذي عانى منه دائما (الشخصية التي يكونها ليست بالشخصية التي يرغب أن يكونها): .. كنت

فرحانا في حامد، أزرع بالنهار وأغني للبنات بالليل. أشرك للطير وأبلبط في النيل زي القرنتي. القلب فاضي وراضي. بقيت أفندي لأن جدي أراد. ووقتين بقيت أفندي كانت عاوز أبقي حكيم معلم..".

(بندر شاه، ضو البيت" ص ٨٣).

فيما بعد سيرفض محيميد هذا الوضع مقررا العودة إلى بلدته، إلى شخصية التي كانت دوما يرغب في أن يكونها لولا خضوعه لأوامر الجد، إنها شخصية الفلاح، يقول: "وقتين طفح الكيل مشيت لأصحاب الشان قلت لهم خلاص. مش عاوز، رافض أدوني حقوقي عاوز أروح لي أهلي دار جدي وأبوي. أزرع زي بقية خلق الله..".

(بندر شاه، ضو البيت " ص٨٤)

ومحيميد هو الحفيد الذي كان دوما يطيع أوامر جده، وهو في نفس الوقت الأب الذي تخلي عنه أبناؤه الذين فضلوا المدينة، ومحيميد هو الرجل الطفل يقول السارد: "كانت ساقاه تحسان بوطأة السنين الخمسين أو الستين، ولكن خياله كان خيال طفل دون العاشرة".

(بندر شاه، ضو البيت ص٦٤)

ومحيميد هو هذا الذي يحيي في الحاضر بجسده ويحيي في الماضي بروه، هو هذا الشاهد على ما يحدث، الباحث عن المعرفة والحقيقة، المؤرخ الذي يؤرخ لما يحدث، هو الشاعر المجنون، هو حبيب مريم.

يبدو، إذن أن هذا الشخصية تحوي سمات مختلفة ومتباينة، وتتكون من شخوص عدة، لكن التكثيف لا يقف عن هذا الحد إذا أخذنا بعين الاعتبار أن محيميد هو الشخصية التي يتقرب منها السارد الناظم المتحكم في كل خيوط السرد: صحيح أنه عنها في بعض المواقع والمواقف (وخصوصا في الجزء الأول)،

إلا أنه غالبا ما يحصل التماهي بينهما، إذن فنحن هنا أمام شخصية تتكون من شخصيتين (محيميد/ السارد).

لكن بدءا من الصفحات الأولى من الجزء الأول، سنجد أنفسنا أمام شخصية تتكون من ثلاث شخصيات (محيميد/ مريود/ السارد) وخصوصا في الوحدة الرابعة التي تأتي في نهاية الجزء الثاني: فمريود هو الاسم الذي تطلقه مريم على حبيبها محيميد. ومريود هو الذي سيصير في هذا الوحدة (نهاية الرواية) صاحب السرد والفعل، الأمر الذي يعني أن شخصية محيميد وشخصية السارد قد ذابتها في شخصية مريود.. والأكيد أن مريود هذا مغاير لمريود بندر شاه، فلم نعد أمام ذلك الطائع الذي يخضع لأوامر جده. (وهكذا كان محيميد من قبل)، بل هذا هو مريود الذي سيحقق رغبة محيميد معلنا حبه لمريم، أي أننا أما مريود يعيد للذات صوته المقموع من قبل من طرف الجد.

هكذا نحصل على شخصية تتكون من ثلاثة شخوص، كانت من قبل شخصية مستقلة بذاتها، بل ويمكن للشخصية الواحدة أن تكون لمفردها شخصية حقيبة كما رأينا مع شخصية محيميد التي أضافت إلى السمات العديدة والشخوص المتنوعة التي تحويها فيه من حيث اسمها (محيميد) ترتبط باسم البلدة نفسه (حامد) وباسم الجد والأكبر لهذه البلدة (حامد الأكبر) وباسم الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) (ما دامت في الرواية شخوص استشراقية)، ورابطة الحب التي ترتبط محيميد بمريم جعلتهما في الماضي يحلمان بإنجاب أطفال بهذه الأسماء (أحمد، محمد، محمود، حامد، حمد، حمدان) وكلها أسماء ذات جذر وذات دلالات تاريخية تعني الشيء الكثير بالنسبة لأهل البلدة، ولكن لن ننسى أيضا أن هذا الشخصية – الحقيبة التي تتكون من ثلاثة شخوص (محيميد/ مريود/ السارد) قد أحدثت تحولات في كل هذه الشخوص، فأخرجت محيميد

ومريود من سجن الطاعة والقمع والسلبية إلى فضاء الحرية والحب والإيحاء، وجعلت السارد الذي كان يتراوح بين الاتصال والانفصال في علاقته بمحيميد، يختار نهائيا الاتصال والتماهي بهاتين الشخصيتين، دون أن ننسى أننا أمام سارد يضع في خدمته رواة وسراد كثر.

يبدو واضحا أن التكثيف ليس آلية ذات مكانة دنيا في هذا النص الروائي، بقدر ما هي آلية جوهرية ومهيمنة. وهيمنتها لا تتوقف عند هذه المستويات التي أشرنا إليها، بل تتعداها إلى مستويات أخرى أكثر أهمية: فنص "بندر شاه" يسمح بالحديث عن اللغة - الحقيبة، ذلك لأننا أمام لغة روائية تستثمر اللغة العربية الفصحى واللغة المحلية السودانية (مع الأخذ بعين الاعتبار الفرق الفردية).

فالشخصية المحورية أعلاه تتكون من ثلاث شخصيات ولكنها تتكون من أكثر من لغة: فحيميد يستعمل اللغة المحلية السودانية في حين يستعمل السارد اللغة العربية الفصحى.

وهذا النص يسمح أيضا بالحديث عن الجنس الأدبي – الحقيبة.

فإضافة إلى أننا أمام جنس سردي يمزج بين السرد الواقعي والسرد الشفوي الأسطوري التاريخي (جنس الأحدوثة – والرواية بمفهومها العربي الكلاسيكي)، فإننا أمام جنس يمزج بين الشعر والسرد، ليس فقط لأننا أمام نص روائي يكثر من توظيف الصور الشعرية (التشبيه أساس)، بل أيضا لأنه يضعنا أمام محكي ذي طابع شعوي وسردي، كما في هذا النموذج:

"كانت مثل طائر، رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم "لا شيء. لا أحد". خطابها نحو القبر فاعترضت طريقه ومددت يدي. نظر إلى برهة، ورأيت عينيه

ترقان وتغرورقان، فتركها لي كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل. لم يكن حلما. أبدا. كانت مريم نائمة على كتفي. سرت بها على ضفة نهر إلى وقت الضحى، فأيقظها لفح الشمس على وجهها. انفلتت مني وقفزت في الماء.. أشحت عنها، ولكنني لم أطق صبرا فأدرت لها وجهي. نظرت، فإذا هي بركة من الضوء، وكأن أشعة الشمس هجر كل شيء وتعلقت بجسدها. كانت تغطس وتقلع، وتختفي هنا وتظهر هناك، وتضحك لي من جهة اليمين، ثم إذا هي تناديني من جهة اليسار. نعم . نعم . نعم . أريد أن أغرق في نبع ذلك الضوء الذي ليس من أضواء هذا الزمان ولا هذه الأرض.. لكنني ترددت، ليس أكثر مما يطرف جفن العين. في تلك اللحظة، عاد الشعاع إلى منبعه، وذهب الطيف، جفن العين. في تلك اللحظة، عاد الشعاع إلى منبعه، وذهب الطيف، لا أعلم إلى أين. ناديت بأعلى صوتي "يا مريوم. يا مريود" فعاد الصدى مجسما بألسنة شتى "يا مريدود" ضربت دون هدي في صحراء عقبة تعصف ريحها وتتهايل رمالها، حتى بلغ اليأس وأخذ مني الجهد.

ثم إذا شجرة طالح يلمع نوارها. تهالكت عندها. فجأة أحسست بمريم. بعيد العشاء أو قبيل الفجر، لا أعلم.، لكنني ظلاما رهيفا وضوءا ينكسب على وجهي من عينيها، شربت منه حتى بلغ مني الظمأ غايته...".

(بندر شاه، مريود ص. ٨٣ . ٨٥)

إننا هنا أمام الجنس - الحقيبة الذي يحقق تداخلا بين الشعري والسردي، متجها نحو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية بقصد تأسيس جنس جديد يصطلح على تسميته، في الدراسات السردية بالمحكي الشعري Le rec it poetiqu. إن نص "بندر شاه" الروائي ينطلق من سؤال أساسي: ماذا حدث في

حامد؟ ولا يهم بم أجاب النص عن هذا السؤال، بل إن ما يهم هو كيف أجاب النص عن هذا السؤال. وهذا يعني، من جهة أولى أن النص لا يقول خطابه الجوهري من خلال مضمونه/ مضامنيه بل من خلال شكله/ أشكاله. ومن جهة ثانية، فإن هذا الاهتمام بالشكل هو الذي يعني أسئلتنا بخصوص الجمالي في هذه الرواية، وهو سؤال جوهري حاولنا الإجابة عنه من خلال إبراز عمل آلية التكثيف.

**الهوامش :**

هذه الدراسة جزء من رسالة تقدمت بها النيل دبلوم الدراسات العليا (دكتوراه السلك الثالث) بكلية آداب الرباط سنة ١٩٩٦ حول الأعمال الروائية للطبب صالح.

١) J.Ricardou - Lenouveau Roman -seuil 1976 -p65. D.ANZIEU-les traces du coaps dans lecritture...,in - psychana - lyse etlangage, ducorps a la parola - borole- bordas, paris,9891,p.871. L aurent Danon - Boileau - produire le fitif - paris, sieck 1982, p118

٢) Klinck

٣) Lucicien daiienbach - le rcit speculaire,Essai sur la mise en abyme - seuil, paris 1977,p152

٤) A.Jefferson - the nouveqeau roman and the poetics of ficion - cambridge univtersity press. 1980 - p206

٥) J. Ricardou - Le nouveau Roman - ibid - p203 -204

٦) ibid - p50

٧) ibid -62

٨) l.Dallanbach. p158 -174

٩) ibid -174.

التصرف: وهو أن يأتي المتكلم إلى معنى فيبرزه في عدة صور، تارة بلفظ الاستعار، وتارة بلفظ الإيجاز وآونة بلفظ المرادف وحينا بلفظ الحقيقة، عن كتاب "البيان العربي" للدكتور بدوي طبانة . مكتبة الأنجلو مصرية، ط ٣. ١٩٢٦ مطبعة الرسالة ص ٩٣٢.

١٠) j. Paul martin - la condensation - portique n26, seuil 1976, p201.

١١) S. Freud - cinq lecons sur la psycanalyse.p113. نقلا عن جان بيلمان . نويل (١٩٧٨ . ص ١٣).

١٢) J. paul martin ` ibid `p187

١٣) J.Bellemin - Noel - psychanalyse et litterare - puf, le ed,1978, p31 وهذا الكتاب . التحليل النفسي والأدب . لجان بيلمان . نويل قد نقله حسن المودن إلى العربية، وصدرت الترجمة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة سنة ١٩٩٧م.

١٤) جان بيلمان . نويل . نفس الكتاب . فصل: قراءة في اللاوعي.

١٥) T. todorov- la rhetorique de freud - , in, theories du symbole,ed.seuil. .coll. points. 1977.p291

## محطات الرواية المغربية

### تحولات في الدال والمدلول "جنوب الروح" محمد الأشعري نموذجا

**هذا بحث أولي يرمي إلى تأسيس عن جنس الرواية بالمغرب، المكتوبة باللغة العربية، فنحن أمام جنس أدبي هو في الطريق إلى أن يكون أرسخ جذرا وأكرم نتاجا وأخصب عملا وأكثر تأملا واستثمارا لخصوصياته ومرجعياته.**

ونفترض أن الرواية بالمغرب عرفت محطتين مركزيتين، إضافة إلى محطة ثالثة آخذة في النمو والتبلور، ولكن هذا التصنيف لا يعني أن المحطة الأولى أو الثانية قد اختفت تماما، بل الأصلح أن هذا التصنيف لا يقوم على مقاييس زمانية، بقدر ما يقول باستمرار المحطات بالرغم من تراجعها. فالمحطة الأولى التي ينعتها النقاد [١] بـ"التقليدية" ما زلت تواصل الإنتاج، بل إن المحطة الثانية التي تنعت بـ"الحداثية". ومن جهة أخرى نقول إنه لا يمكن اعتماد المقاييس الزمانية، لأنه كما يجمع على ذلك النقاد [٢]، يمكن التماس بوادر الحداثة الروائية بالمغرب منذ ظهور رواية "الغربة" (١٩٧١) لعبد الله العروي ورواية "المرأة والوردة" (١٩٧٢) لمحمد زفزاف، مع أن النقاد [٣] يذهبون إلى أن المنحى الحداثي التجريبي في الرواية المغربية انطلق مع الثمانينات وما بعدها مع روايات من قبيل "الأبلة والمنسية وياسمين" للميلودي شغموم و"رحيل البحر" لمحمد عز الدين التازي و"لعبة النسيان" لمحمد برادة.

ما يميز الأولى هو هيمنة المدلول الروائي على الدال الروائي، إذ كان الدال الروائي يعتبر مجرد وعاء لمدلول هو المقصد الأولي الذي ينبغي إبلاغه إلى القارئ. وبطبيعة الحال، هناك شروط عامة خارج – أدبية فرضت أن يكون المدلول هو

المقصد الأولى (شروط الاستعمار، ثم شروط الاستقلال.) وهذه المحطة ذات يبدأ مع روايات ذات مدلول تاريخي وطني (مع الإشارة إلى أن المدلول التاريخي سيعاود الظهور في المحطتين التاليتين، لكن بأشكال وأهداف ومرجعيات مغايرة مع مبارك ربيع وعبد الله العروي وأحمد توفيق وبنسالم حميش)، وصولا إلى روايات ذات مدلول واقعي اجتماعي.

أما المحطة الثانية فقد تكونت مع تراجع المدلول الاجتماعي وبروز المدلول الذاتي واللاواعي الذي سيفرض ظهور أشكال وطرائق سردية لم يعد معها الدال الروائي مجرد وعاء مهمته إبلاغ مدلول معين، ولا مجرد ناسخ يوهم بنقل كل الواقع وكل الحقيقة، ولا مجرد حامل لرسالة اجتماعية انتقادية، بل صار الدال الروائي غاية في حد ذاته وانطلق الانزياح من الواقع إلى الشكل.. وقد بدأ المدلول الروائي في التراجع مع العقد السابع وخاصة أواخره، عندما أصحبت الواقعية قادرة أن تلين وتنبسط بين أنواع الحبكات وطرق الرؤى والتخيلات وأنماط التوضيعات التكيتيكية والمعمارية لبناء فضاء القص، وكذلك حين لم تمتنع عن التحول إلى إطار قابل للاحتفاء بتعددية الاقتراحات والتجارب"، وبعبارة أخرى، لقد ظهرت نماذج تسعى إلى تفجير ما كان مغيبا في المحطة "الواقعية" السائدة، وهذا النماذج وإن كانت تعتبر التخييل "الواقعي" مكونا أساسيا، فإنها تسعى إلى توسيعه، بحيث لم يعد محصورا في إطار الواقع الجمعي الخارجي الحضوري، بل صار يشمل الواقع الذاتي الداخلي اللامرئي (إسهامات محمد برادة ومبارك ربيع نموذجا)، كما صار الواقع الحلمي والمتخيل والغرائبي والعجائبي من خاصيات هذه النماذج الجديدة (إسهامات محمد عز الدين التازي والميلودي شغموم..) إلا أن أهم ما يميز هذه النماذج الجديدة أنها أولت أهمية كبيرة للشكل الروائي ساعية إلى التحرر من المبنى الروائي التقليدي (أحمد المديني، محمد برادة، الميلودي شغموم،

الأمين الخمليشي..) وعاملة على إلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية (محمد عز الدين التازي، محمد برادة ومحمد الشركي)، وبحيث يستحيل القبض على المدلول النهائي في نماذج تستثمر إمكانية اللغة الشعرية والأشكال الحلمية والاستهامية والفانطاستيكية، لتقدم جسدا استعاريا يصعب مع الفصل بين الشكل والمضمون، بين الدال والمدلول، إضافة إلى أن استعاريته لا تحيل بالضرورة إلى مدلول واحد ووحيد، بل تسمح بتعدد القراءة والتأويل. وإجمالا يمكن القول إن هذا النمط من الكتابة ذو أهمية قصوى، لأنه يسمح بالوقوف على ما للدال الروائي من إمكانيات وطاقات كبيرة، مثلما يسمح بالتقرب من فهم ما يسميه ستيفن نور داييل لاند بـ"كينونة الكتابة"(٥).

ومن جهة أخرى، إذا كانت الرواية ضمن المحطة الأولى التي تغلب المدلول على الدال، تفتح لذهن القارئ الطريق المستوى وتمهده، فإن الرواية ضمن المحطة الثانية تعثر فكر القارئ في متصرفه وتشق طريقه إلى المعنى وتوعر مذهبه نحوه، فنحن أمام كتابة تغازل الدال، تشاكسه، وتشاغبه، لكنها كتابة موجهة بسخرية خفية وبغرابة كاسحة تسير بطيئا نحو اللامعنى واللاحكاية.

وإن كان بعض النقاد (إبراهيم الخطيب، حسن بحراوي) يرون أنه مع هذه المحطة الثانية صارت الرواية المغربية ذات سردية متميزة بمقارنتها بنظراتها في المشرق العربي، بعد أن كانت هذه الراوية، في المحطة الأولى، تنهض على بنية سردية سياسية وثقافية ذات شكل واقعي تقليدي بسيط في لغته وكتابته وعوالمه الحكائية، فإن أصواتا أخرى شرعت في طرح أسئلة أكثر جرأة: هكذا يلاحظ نجيب العوفي (٦) أن تراكما روائيا مهما قد تحصل وتواتر لدينا منذ أواسط الستينيات حتى الآن، لكن السؤال الأساسي في نظرة هو: هل يحمل هذا التراكم

منجزات روائية أصيلة ووعودا إبداعية حقيقية؟! وبعبارة أوضح: هل ثمة رواية مغربية؟! وفي جوابه عن هذا السؤال، يرى نجيب العوفي أنه إذا استحضرنا المعيار الكيفي والنوعي، فإن هذا التراكم الروائي في أغلبه مفتقد للثرء الروائي على صعيد المتن المحكي وللشعرية الروائية وتماسكها على صعيد المبني الحكائي، وخاصة في "الأعمال الروائية الجديدة التي انخرطت في مغامرة "الحداثة" وحاولت أن تقطع مع العروض الروائي التقليدي، "مهووسة"ب الحداثة والتجريب ومراودة اللغة والرهان عليها ك"شخصية" مركزية ومهيمنة في أعلى النص الروائي.

ويرى عبد القادر الشاوي (٧) أن هذه الحداثة ليست إلا مظهرا من مظاهر المثاقفة، لا علاقة لها بالبواعث الموضوعية النابعة من السياق الثقافي المغربي. ولا شك أن مثل هذا النقد قد لعب دورا مهما في تبلور وظهور المحطة الثالثة التي ستعمل على استثمار كل الإمكانيات والطرائق السردية (استثمار الدال وتفجيره) التي اكتشفتها ووظفتها روايات المحطة الثانية. لكنها في نفس الوقت، وهذا مهم، أعادت الاعتبار للحكاية وإن كان ذلك بشكل مغاير وبأسئلة مخالفة لما عرف في المحطة الأولى. ولأهمية هذه المحطة، سنقدم منها نموذجا لاقى استقبالا خاصا من لدن النقاد والمهتمين: إنها رواية "جنوب الروح" لمحمد الأشعري. لقد جاء محمد الأشعري من الشعر إلى الرواية. وبالرغم من ذلك، وربما بسببه، فقد وفى الصنعة الروائية حقها. فهو بهذه الرواية يدشن، مع نصوص روائية صدرت خلال التسعينيات، ما يسميه الناقد عبد الحميد عقار ببداية لحظة تحولية أخرى في مسار الرواية العربية على العموم والمغربية على الخصوص: "فالمعنى والشكل لا يقصي أحدهما الآخر، والتجريب الشكلي لا يحضر في الرواية باعتباره غاية في ذاته ولذاته، تبلور المعنى لا يتم في عزلة عن الوسائط الجمالية لإنتاجه. إن بناء

الرواية في "جنوب الروح" ونسيجها يصدران عن توازن خلاق وتحرك بين الاشتغال على جماليات الشكل الروائي والانبجاس التدريجي للمعنى ولاحتمالاته.." [8] إنها رواية تبحث عن كتابة مغايرة لا تنحاز للمدلول وحده كما هو الشأن في الرواية التقليدية ولا تركز كل اهتمامها على الدال كما هو الشأن في الرواية الحداثية، فهي لا تغيب الرواية ولا توهم بالواقع والتشخيص وتغوص المخيلة في الواقع والمكان والتاريخ والإنسان، لكنها في نفس الوقت تؤسس اقتصاديات جديدة للكتابة، بشكل تبدو معه الرواية بمثابة "ضفيرة يتشابك فيها تشخيص الانفجار الرمزي للفضاءات والكائنات والحكايات والصور والرؤى والأحلام والدعابات والتواردات الربانية ومحاورة الموتى.. "[9] إنها اقتصاديات اللعب التي تجعل من الرواية لا مجرد استحضار للأحداث والخيالات بوصفها معلومات:" بل من حيث هي مادة لعبية "تستفز" الرغائب والشهوات، وتوحد الواقعي والمخيل وتمنع الرواية شعريتها الخاصة. و(..) تتسع مساحة المرح واللعب واللهو بالموضوعات والسخوص والأمكنة والتجارب واللغات" [10].

وإجمالا، فهذه الرواية تؤسس اقتصادا نصيا جديدا وتدعو إلى إعادة الطرح الإشكالي للرواية بالمغرب باعتبارها جنسا أدبيا يدرج داخل الممارسات الأدبية ما يسميه جاك دوبرا بـ"قوة الإنتاج"[11]. فهذه الرواية تكشف عن قوة خصبة في الإنتاج، ذلك لأنها رواية ترتكز على مبدأ الحكاية مع العمل على تفعيل وتفجير جماليتها، فهي تركز على سؤال كيف نكتب قدر ما تركز على سؤال لماذا نكتب. إن رواية "جنوب الروح" تفسح المجال للذات في تماسها وحوارها مع المجتمع والتاريخ والآخر، وهي على صلة وثيقة بالهوية الثقافية للإنسان المغربي، وتتعامل مع الثقافة الشعبية واللاشعور الجماعي، وتستنطق التاريخ المغربي غير الرسمي،

وتتمثـل الجغرافيـات والمتخـيلات، وتتفاعـل مـع الحكايـات الشـفوية الشـعبية، وتستحضر مختلف اللغات والأصوات، لكنها فوق ذلك تبرز قدرة كبيرة على تشغيل اللغة وتوظيف الأحلام والاستيهامات، على أنها أيضا من أساسيات حياة الإنسان.

لكن هذا لا يكفيني – أن القارئ – الإنسان المغربي – القول عن رواية إنها مغربية. ذلك لأن ما يثير في هذه الرواية أنها وظفت كل تلك العناصر لأجل النفاذ إلى مناطق مظلمة: إنها رواية لا تكتفي بنقل الجسد المغربي نقلا واقعيا سطحيا وبسيطا، بل إنها تتغلغل داخل "جنوب الروح" لتلتمس ذلك الأساس الجوهري العميق الذي كون الإنسان المغربي (فردا وجماعة): أهل بومندرة يسكنون مكانا ويرتبطون وجدانيا بمكان آخر في الريف، وهو الأصل الذي يحكون عنه باستمرار، وتزداد يوما بعد يوم رغبة العودة إليه، كأن تلك الرغبة في العودة لأزمة الحياة، والإنسان – وبهذا استطاعت الرواية أن تنفذ من الواقع الخارجي والداخلي، والفردي والجماعي، إلى ذلك اللاواقع الذي له قوة وسلطة على الفرد والجماعة أكثر من الواقع نفسه، وهذا نفسه ما يجعل القارئ مشدودا إلى هذا المحكي، ذلك لأن الإنسان المغربي الحديث، الأمازيغي والعربي، ولأسباب موضوعية تتعلق بالهجرة من البادية (البلد الأصلي) إلى المدينة أو بغير ذلك من الأسباب، يلازمه باستمرار ذلك الاسم الساحر (لبلده الأول والأصلي) الذي يرافقه في حله وترحاله: تمازيرت، البلاد البليدة.

لكنه محكي أصلي كأنه يعيد أول حكاية، حكاية آدم: يطرد آدم من الجنة، المكان الأصل إلى مكان آخر، الأرض وسيظل دوما – أي الآدمي – معلقا بذلك الفردوس المفقود الذي قد لا يعود إليه عبر الموت: لهذا كان من

الضروري ألا يعود الحفيد إلى بوضيرب، المكان الأصل، إلا بعد دمار بومندرة، المكان الثاني، وموت أهلها؟! ويبدو مما تقدم أن سؤال المكان مركزي في هذه الرواية. فهو لم يعد الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، بل هو موضوعها وبطلها: إن الرواية هي حكاية قرية بومندرة، حكاية مكان ينظر إليه مثلما الكائن الحي (ص ١١٦)، ذو تجربة معيشة، يمر من نفس مراحل الإنسان، من الميلاد إلى الموت مرورا بالشباب والازدهار. إنه مكان تحاول الرواية أن تفك الألغاز والأسرار التي تلف علائقه بالإنسان، بالحياة، بالحكي نقرأ في الرواية" .. هكذا نشأ دوار بومندرة (..) لكن الأمكن عندما تولد، فإنها لا تنتظر من أحد أن يقود خطاها الصغيرة" (ص ٤٣).

".. وبدأت دورة أخرى في حياة بومندرة، بدأت بازهاد مدوخ (..) ثم آلت إلى ضمور محزن.. " (ص ٤٦).

لكن المكان في هذه الرواية أمكنة، أهمها مكانات: بوضيرب المكان الأصل، مكان الماضي، وبومندرة، المكان الثاني، مكان الحاضر، وبينهما الهجرة والرحلة والفقدان: تبدأ الحكاية بهجرة المكان الأصل خوفا من الثأر والرحيل إلى مكان آخر، وتنتهي الحكاية بالعودة إلى المكان الأصل.

والذات في هذه الرواية تشكو فقدانا مضاعفا: فقدان المكان الأصل الذي لن تعوضه أية إقامة، أي مكان:

"ربما كانت الإقامة في حد ذاتها تفزعه، لأنها تعني التسليم بفقدان الأرض التي تركها هناك (ص٤٠) والمتحدث عنه هنا هو محمد الفرسيوي الجد، مؤسس قرية بومندرة الذي فر من قرية بوضيرت الريفية بصحبة أبناء أخيه، بعد أن قتل هذا رجلا من قبيلة "القلعية". وهذا فقدان وقع في الماضي وترسخ في الأعماق،

في "جنوب الروح"، لكن سيقع فقدان آخر في الحاضر، فالمكان الثاني، بومندرة، يحتضر: "ألقت كنزة نظرة عجلى على الخراب المحيط بها وشعرت أن شيئا سخيفا هو في طريقه للحدوث، فبعد صخب الحياة وحقيقتها سيأتي العدم الشامل، (ص٣٤).

لكن تجدر الإشارة إلى أن الفقدان الأول هو الأكثر تجدرا في الأعماق: فهذا محمد الفرسيوي الابن، ورأت شغف أبيه بالأحاجي والحكايا، يتحول إلى "حكواتي" متجول في ساحات مكناس وأسواق مراكش، ويهيم بامرأة ملغزة، ويعشق طيفها الهارب الملازم لحقاته، فيسيح في الأرض باحثا عنها، لقد صار محمد الفرسيوي عاشقا لا يقوى على فهم حاله، تتوزعه اشتهادات حمقاء.. "ثم أية متعة، تتساءل الرواية، تستطيع إطفاء الشهوة حين تصير عذابا، أي لذة تستطيع إرجاع الروح إلى مستقرها آمنة مطمئنة، بعد أن هجحتها فتنة المستحيل؟" (ص ١٠٧)، تطوح به أحيانا فيخرج من البيت ذاهلا، يمضي خلف السور حتى يصل إلى الممر الترابي، المحفوف بالصبار، فينزل منه إلى صخرة الجماعة، ثم يهرول في المنحدرات حتى يصل إلى".. المنبع القديم للعين التحتية، فيجلس هناك ساعات طويلة ينصت بكل كيانه لما يعتقده نبعا بعيدا للعين الهاربة. ينصب لنبضه الندي، ولرقرقته ويبكي يبكي من حزن ومن سكينة، ولا يعرف إن كان ذلك نورية أو من أجل العين أو من أجل الفرسوى أو من أجل هموشة، من أجل تفنوت، أو الريف أو من أجل بومندرة. من أجل المرأة التي نهشت حياته أو من أجل الحلقة التي هجرها.." (ص ١٠٧).

لكن الرواية تجعلنا نفهم ضمنا أن المفتقد هو ذلك الماضي السعيد، ذلك المكان الحميمي الآمن، ذلك المكان المركزي ذو الحضور الخاص الذي يتشاكل

بالأمومة، ففي المقطع السابق التباس بين المرأة، تلك المعشوقة الملغزة، الحاضرة الغائبة في نفس الوقت، وبين ذلك المكان، ذلك الفردوس المفقود، الحاضر الغائب – دعونا نقرأ هذا الحوار حيث تفنوت – المكان الأصل – هي نفسها الأم: و"علاش تبكي على تيفنوت؟ علاش يحلم بها، علاش يحلم بها، علاش مصدعني تمشي ليها؟! أحني رأسي وأقول هامسا: هاديك هي أمي! (ص ١٢١). بعد قليل سنقرأ مقطعا ذا مغزى كبير للراوي حفيد الفرسيويين ووارث الكناش العجيب الذي كتبه والده والذي".. كان مزيجا من بطولة أدبية خارقة وجرح شخصي رهيف". (ص ١٥٩). إنه الكناش العجيب الذي تستند إليه هذه الرواية، وبالرغم من حيزه الضيق فهو يمثل في نظر الحفيد "أضخم عمل روائي عرفته الإنسانية" (ص١٦٠)، وعند قراءة الحفيد لهذا الكناش صارت قراءته"، مسكونة بحنين صاخب مستند إلى نوع من الحدس الغامض" (ص ١٦٠– ١٦١)، فبوضيرب لم تكن تعني له من قبل هذه القراءة أي شيء سوى أنها منبع لهجرة قديمة لم تكن هجرته، هجرة علقتها السلالة مثل تميمة وظلت تنسج حولها حركات جسدها وطقوس أشواقها.(ص١٧٠)، لكنه بعد القراءة (سيجد نفسه معتنقا لهذا الإرث بنوع من التسليم أذكته رغبة غريزية في تقمص قدر مبهم.." (ص ١٦١)، وهكذا أقدم على تجربة خارقة، فاتجه يسأل عن قرية بوضيرب، والمقطع الذي يهمنا هو الذي يعبر فيه حفيد الفرسيويين عن شعوره لما عدا ووجد نفسه أخيرا في البلد والمكان الأصل، في حضن الأم:

"ولم يكن هناك مكان آخر كانت الكائنات المجنحة التي في داخلي تهوي من السماء الصافية بأشجار جوز ضخمة وتغرسها في جنبات الوادي تقتلع الاسمنت المصبوغ لتضع مكانه مربعات الطين الحالمة حتى يعود كل شيء إلى

مكانه، الألوان إلى نسقها، والأمكنة إلى شعرها المصادر، والروح إلى جنوبها. وكان الماء يوشح كل شيء بنشيده الأبدي، ماء لايصعد ولا ينزل ولا ينساب، بل تتنفس به مسام الكينونة، وكنت مرتعشا بالشوق والرضي والمحبة، انشج في حضرة أمي بوضيرب أي تيفنوت" (ص ١٦٥).

هل يمكننا القول إن مبدأ الحكي في هذه الرواية هو الفقدان؟ هل يمكننا القول إن مبدأ كل حكي خارق ومستحيل هو الفقدان؟ لقد هاجر الفرسيويون بلدتهم الأم، وشاءت الأقدار أن يحطوا الرحال بمكان بنوه وسموه بومندرة، لكنهم ظلوا مسكونين بحنين صاحب إلى مكان الأصل، إلى الحضن الأموي، إلى الفردوس المفقود، ينسجون حوله حكاياهم ليتوارث الأبناء والأحفاد تلك الوصية السرية. وهكذا كان الفرسيوي الجد حكواتيا، وابنه محمد أيضا حكواتي ترك دفترا هو، ربما، رحم هذه الرواية، الدفتر السري الذي ما أن قرأه الحفيد محمد حتى أخذته رغبة غريزية مبهمة وقذفت به في تجربة وجودية حاسمة: العودة إلى الأرض الأم. وعندما وصل الحفيد إلى وادي بوضيرب، كان أول ما رآه في الوادي جدول ماء يخترق أرضا رمادية تتلالأ بالحمى، وكان لذلك وقعت دفقة هواء عنيفة اقتحمت أنفاسه، بل وجسده كله (ص ١٦٤).

وفي الأرض – الأم يعود كل شيء إلى مكان، الألوان إلى نسقها، والأمكنة إلى شعرها المصادر، والروح إلى جنوبها، في الأرض – الأم ذلك الماء الذي لا يوجد بمكان آخر، الماء الذي يوشح كل شيء بنشيده الأبدي، ماء لا يصعد ولا ينزل ولا ينساب وبل تتنفس به مسام الكينونة (ص ١٦٥).

ونقيض الأم في هذا الرواية هو الموت: فالفرسيويون هاجروا بوضيرب المكان الأصل والأرض الأم، خوفا من الثأر، من الموت، والحفيد الراوي عاد

باحث عن هذه الأرض الأم بعد أن شمل الدمار والعدم بومندرة، المكان الثاني الذي استقر به المهاجرون. عاد يسأل عن بوضيرب بعد أن أصبح الأهل في بومندرة" .. كشمة صغيرة في مواجهة الموت الزاحف" (٦٨). فالرواية تكاد تكون حكاية قرية تحتضر: تبدأ الرواية حكيها بمشهد الموت: موت الفرسيوي مؤسس قرية بومندرة، المهاجر الأول، الحكواتي الأول.. ويتبعه سلام، أكبر المؤرخين الذي يعرف المقابر كلها، كأن ذاكرة الموت نفسها تموت، وتموت يامنة رسول الحب واللذة، الشاعرة العذراء تموت، يموت الفقيه يامنة رسول الحب واللذة، الشاعرة العذراء، تموت نجمة، يموت الفقيه، واللائحة طويلة: "بدأت مآسي الدار الكبيرة تتوسع كأن واحدة تلد الأخرى" (ص ٣٤). صار المهيمن في بومندرة هو الصمت والتيه والجنون والحوار مع الموتى.. فالموت زاحف يكتسف الأمكنة والشخوص".

وقد يستغرب القارئ، وبداخله الخوف وهو يرى، منذ بداية الرواية، الموت زاحفا ساحقا، لكنه شيئا فشيئا يلج لذة الموت: العين الجافة لن يعود إليها الماء إلا عندما تسقي بدم آدمي، والحفيد لن يعود إلى الأرض الأم إلا بعد أن حصد الموت والدمار أغلب وأهم رؤوسها.

وبالرغم من هيمنة مشاهد الموت وحكايا الاختفاء والدمار، إلا أن السوداوية لا أثر لها في الرواية، لأن الوصية السرية التي يتوارثها الفرسيويون والتي ينقلها الراوي إلى القارئ، هو أن تعلمه كيف يواجه الموت في مختلف صوره ولبوساته، وهذا جواب عن سؤال لماذا الكتابة. والمواجهة لن تكون إلا بحفظ الوصية وحكيها وتناقلها (الحكي ضد الموت، ضد موت الأم، بالحكي تظل الأم حية رغم بعدها وغيابها)، والمواجهة لن تكون إلا بالعودة إلى العودة إلى الأرض الأم، لكن ماذا يعني أن أعود إلى أرض الأم لأواجه الموت؟ إنه يعني هنا أولا،

لكن ما ذا يعني أن أعود إلى أرض الأم لأواجه الموت؟ إنه يعني هنا أولا كيف أكتب، مواجهة الموت ومقاومته تعني التسلح بكل ما يخصصنا عندما نسكن أرض الأم: اللعب لو اقتضى الأمر بالموت نفسه، والمرح والحكي والفكاهة والحلم والسفر والخيال والشهوة.. وكل هذا نجده صفات تلازم الفرسيويين، وتضفي على الحكي حميمية وألفة تجرد الموت من سوداويته: فالموت له بهاء، له لذة يقول الشاعر محمد الأشعري.

إنه "الحكاية التي ابتدأت بنزوح غامض، وها هي تسرع نحو نهاية أكثر غموضاً ش (ص٣٩): نزوح غامض لأنه فقد للأم وفر من الموت، ونهاية أكثر غموضا لأنها فرار من الموت والعودة إلى الأرض الزم (حفيد الفرسيويين)، لكن النهاية أكثر غموضا لأن الرواية تنتهي بمشهد جماع بين الأبكم المشوه (والبكم رمز الموت) ونورية (والنور رمز الحياة)، مشهد جماع بين نقيضين:

"وانتبهت فإذا الشيء الذي بين فخذيه قد دبت في حياة عارمة، ومرت لحظات صمت كثيفة كأنه صمت الكون، قبل أن تخرق سماء بومندرة صرخة لاسعة، لم يدر أحد من الأحياء ولا من الأموات، هل كانت صرخة لذة أم ألم أم خلاص" (ص ١٧٣) ورواية "جنوب الروح" جما بين نقيضين: الأم والموت، فلا يدري القارئ أهي رواية لذة أم ألم أم خلاص.

إن الموت – الفقد هو مبدأ الحكي الذي يدفعة إلى أن ينحكي، إلى أن يستحضر المفقود والميت ويعيد إليه الحيا أو يبقيه حيا، تقول الرواية أن الفرسيوي هو ذلك".. الذي قاوم الفقدان العميق المترتب عن هجرته بسيل عارم من الأحاجي" (ص٢٨). لكن الأم هي منتهي الحكي وأصله، هي حبه وامرأته الملغزة التي".. قد لا تكون إنسا ولا جنا بل النبع الأولي للكلمات والأحلام" (ص ٥٩). وبهذا المعنى، فالأم هي التي تنفث الحياة في جسد الرواية وتمكنه من

ثراء شعري مدهش. والأم، بهذا الحضور، تقدم كتابة لا أكثر اصطلاحا ولا أكثر لعبا، لكنها تتجاوز في إمكاناتها ما تقترحه علينا كل المخيلات الورعة المتمدنة.

إن هذا النبع الأزلي الأصيل هو الذي يدرج "جنبو الروح" ضمن الحقل الروائي العربي الجديد الذي ينهل من هذا النبع ويتخذه مذهبا، ولأننا بصدد الرواية المغربية فرواية "جنوب الروح" تقف إلى جنوب رواية مغربية أخرى "لعبة النسان" (١٩٨٧) لمحمد برادة في اعتناق الأمومة مذهبا في الكتابة، فمثل هذه الكتابة الأمومية وحدها القادرة في الزمن الحاضر على متابعة المسيرة بجذرية وعمق، وعلى الإجابة عن الأسئلة المستعصية، وعلى الدفع بالدال والمدلول إلى أقصى الحدود، ذلك لأنها تستنطق الجسد والروح، الوعي واللاوعي، المجتمع والتاريخ، الذات والآخر، بكلام يكشف عن حميمية الذات ويفسح المجال أمام الكينون لتفصح عن حبها وفقدها، عن حملها ووجدها، عن تمزقها وأملها، عن بحثها وإصرارها على استعادة إنسانيتها وصوتها المسروق، البحث الذي لا يمكن أن يتم إلا عن طريق".. التحليق من السفر في الزمن وراء حتى الطفولة" (ص ١٠٨)، لأن استعادة الطفولة من الغياب والنسيان أمر يخلق تواصلا بين الذات وخصوصيتها، به ومن خلاله يمكنها أن تمنطق علاقتها بالحياة، كما بالموت، فتحصل على معنى تسكن إليه وتزيح فيه قلق السؤال عن كينونتها ووجودها.

**الهوامش :**

١) إبراهيم الخطيب: الأدبية الممكنة في كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة. وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات بكلية آداب بنمسيك، الدار البيضاء . دار الثقافة للنشر . الدار البيضاء . ١٩٩٦ ص ١٧٩.

٢) نذرك منهم: حسن بحرواي: الرواية والممكنات الجديدة . في كتبا . الرواية المغربية، أسئلة الحداثة . السابق الذكر . ص ١٨٠ . عبد الحميد عقار: الحداثة والنزوع التجريبي . ضمن كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة . السابق الذكر . ص ١٨٦.

٣) نذكر منهم: . عبد الحميد عقار . نفس المرجع . ص ١٨٦. . حسن بحرواي . نفس المرجع . ص ١٨٠.

٤) أحمد المديني . الكتابة المفقودة بين سلطة عقدين . الاجتماعي والأتوبيوغرافي – الفصول الأربعة . العدد ٢٩ السنة الثامنة ١٩٨٥ ص ٣٢٩.

٥) Nordle lund- laventure du signifiant. une lecture de Barthes - croisees,puf - ler, 1981 - p66. 6

٦) نجيب العوفي: هل ثمة رواية مغربية؟! ضمن كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة . السابق الذكر . ص ١٨١ . ١٨٢. ١٨٣.

٧) عبد القادر الشاوي: الرواية المغربية وسؤال الحداثة . ضمن كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة . السابق الذكر . ص ٤٧١ . ١٧٦.

٨) عبد الحميد عقار . "جنوب الروح" لمحمد الأشعري: متعة التذكر وشهوة التشخيص واللعب . الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي العدد ٥٢٤ ليوم ٢٨ نوتبر ١٩٩٧، ص ٢ والعدد ٥٢٥ ليوم ٥ دجنبر١٩٩٧ ص ٤.

٩) عبد الحميد عقار . نفس المرجع . ص ٢ . ص ٤.

١٠) Jacques dubois - le roman policier ou la modernite - na- than. 1998.p26

## طفولة الكتابة في "لعبة النسيان"

### ١. الكتابة والموت أو الكتابة تحيي الموتي.

**١ـ "منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمه الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة عن سابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة: "تبارك الذي بيده الملك، وهو على كل شيء قدير.." ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل..**

هذه هي البداية الأولى للرواية [1] (أو كما تسميه الرواية: مشروع بداية أول). وفيها ينقل لنا الراوي ما قاله لنفسه وما قال الغير له يوم موت الأم، أمه. وما تستهل به الرواية لا يكون مجانيا وعفويا، فللموت، كما للأم، مكانة مركزية. وإذا توخينا الحقيقة قلنا إن "لعبة النسيان" لم تكن لتوجد، لتحكي، لولا موت الأم الغالية" و"سيد الطيب".. لم تكن لتوجد، لتحكي، لولا موت الأم "لالة الغالية" و"سيد الطيب".. فهل الموت نفسه هو أساس الحكي؟ الواضح أن الرواية، في جزء معهم، تحكي عن الموتى، تحكي عنهم كما كانوا في زمانهم، وتطرح سؤالا كبيرا، لماذا لم نعد مثلهم في زماننا؟ وعن هذا السؤال تتفرع أسئلة كثيرة: ما علاقتنا بموتانا؟ لماذا لم يستمر موتانا، نسخهم وصورهم، ومن خلال هذه الأسئلة، الصريح منها والضمني، يتبين أن الرواية لا تسعى فقط إلا للحكي عن الموتى، بل إنه تتقصد إحياء الموتى ووضع القارئ أمام سؤال كبير وعزيز: ما علاقتنا بأعز موتانا؟

٣- ما هي الرؤية التي تؤسسها هذه الرواية إلى الموت؟

سؤال أساسي، يضيء النقطة السابقة؟ وجوابه في الرواية متعدد يكاد يكون ملتبسا. فمن جهة، يتقدم الموت بمعنى الوفاة الطبيعية (موت الأم، وزوجة الخال الأولى، والخال سيد الطيب). وعن هذا المعنى يترتب معنى آخر للموت. الفقد، تقول الرواية: "أقول الآن: الأم، كالموت، لا يفكر فيها إلا من خلال الافتقاد" (ص١٣).

والرواي، في أكثر من مكان، لا يخفى أن هذا الفقد حفر صورا عزيزة وبعيدة في المخيلة لا يمكنها أبدا أن تنمحي والكتابة نفسها ـ إن كانت صادقة وحقيقة . هي التي تنبش الصور المرسحة في اللاشعور. يقول الرواي: "لكن ما كتبته ينبش صورا أخرى، ويشدني إلى ما لم تلامسه الكلمات: الدرار العتيقة والسطح والدرب، وبنات الجيران، ولالة ربيعة ترقص دوما مخيلتي بعينيها اللوزيتين الضاحكتين، طيفا ضعفا لزبيدة زوجة الرشيد المنقوشة برغائب مشتعلة في منطقة الشهرة والحب والتعلق بالحياة" (ص ١٥).

ومن جهة أخرى، يتقدم الموت بمعنى الجسر الوحيد الممكن الذي يقود إلى الموضوع المشتهى، لكن المحرم: الحبيبة، امرأة الطفولة.

"اقتناع حد الهوس أن أبعد ذكرياتي الموغلة في بكرة الطفولة، تلك التي أرى فيها نفسي، دون سن الرابعة، وأن أخطو مشدوها، مفتونا، منجذبا نحو جسد زوجة خالي سيد الطيب، الجسد الأبيض الهامد المسجي فوق المغسل (..) وأنا أخطو نحو جسدها المسجي مادا يدي نحو ثدييها، لم أكن أدرك أنها ميتة" (ص٤٥ -٤٦).

إن الراوي -وقد صار كاتبا في كبره - يظل منجذبا إلى البياض - لورقة البيضاء - هو لا يخفى أن ثنائية الأبيض والأسود مترسخة في أعماقه منذ زمان بعيد: فهل نقول إن انجذابه الطفولي إلى الجسد الأبيض الميت هو الخلفية اللاواعية لانجذابه إلى الورقة البيضاء، مع فرق أساسي أنه بأسود الكتابة يسعى إلى إعادة الحياة لبياض الورقة، خصوصا وأن الأسود عنده رمز الدفء والحياة (ص ٤٧)، وهل نقول إن الراوي الكاتب يؤسس معنى آخر للموت، يأتيه من الطفولة، معنى مرسخ في اللاشعوور لكنه جديد يدفع إلى إعادة النظر في مفهومنا للموت:

إنه من الموت يمكن أن نستخرج الحياة. يقول الراوي: "هل أن ذلك الطفل الذي كان يظل الساعات الطوال.. ينبش رماد "العطارين" بعد أن ابتلغت النار دكاكينها وسلعها وتوابلها، بحثا عن قطع نقدية معدنية صمدت في وجه للهيب؟(..) فتتسرب الفرحة إلى نفسي، لأن عملية التنقيب وسط الرماد ستحمل المفاجآت وتجدد إيقاع اللعب وتلون المسرات" (ص ١١٠).

وفي ارتباط بهذا المعنى يتأسس معنى آخر للموت: هو عدونا اللذوذ في الزمان الحاضر بمختلف أشكاله وصوره: الاحتضار، غياب المعنى، الزيف والمسخ، الخوف والقهر، الظلم والنفاق: الكآبة والرتابة. وهو صور تواجهها الروائي بالكثير من النقد والسخرية (ص١١٦إلى ١٣٠ ص ١٣٤).

ولكن الأساسي أن الرواية تدعونا إلى أن نحيي، من كل هذا الموت، تلك الصور الخالدة، الدافئة، الحية دوما، المشتعلة والمضيئة باستمرار: صور الطفولة، صورة الأم أساسا.

٤- هل أبالغ إذا قلت إن "لعبة النسيان" دشنت بصدورها سنة ٧٨٩١ مسلكين أساسين مترابطين للرواية المغربية: تحديث الأشكال في علاقة بمعالجة أسئلة أكثر عمقا؟ منذ "لعبة النسيان" بدأ سؤال الموت يتمركز في الأعمال الروائية بأشكال ومعان جديدة (نذكر رواية "جنوب الروح" (٢) لمحمد الأشعري، وكتاب "حديث الجثة" لمحمد أسليم.." والجميل أن كل هذه الأعمال تنطلق من الخصوصية المغربية لتطرح هذا السؤال الذي يهم الإنسان العربي، والإنسان عامة. وهذا منحى نجده أيضا في الرواي العربية: ينطلق الطيب صالح من الخصوصية السودانية، ليؤسس في روايات رؤية جديدة للموت، رؤية تكاد تتماثل مع رؤية الروايات المغربية . فهل هي رؤية للموت تتأسس عربيا؟ نقرأ للطيب صالح (رواياته أسبق زمانيا): "فقد جعل مذاق الموت في أفواههم كمذاق العسل".

("بندر شاه، مريدو، ص٥٠)

"دفناها عند المغيب كأننا نغرس نخلة".

(نفس الرواية، ص٦٩)

إن هذه السؤال يكسب الأعمال الروائية من القوة والبهاء ما يجعلها مميزة. وهو سؤال فلسفي شغل دوما الفلاسفة، لكنه كان دوما حاضرا في الأعمال الأدبية الكبيرة، إن في الشرق أم في الغرب (ألف ليلة وليلة، مالارمي..) وإن كان الموت يعني الجمود والتوقف عن الحركة، فإنه في الفلسفة الحديثة (ياسبرز، هايدغر، هيجل...) يعتبر الموت نفسه نقطة انطلاق التفكير، والوجود نفسه هو الحياة زائد الوعي بالموت.

وبصفة عامة، فالإنسان ينشغل بالحركة، بالحياة، هروبا من فكرة الموت. ما يهمنا في هذا السؤال، في تمظهره الروائي، هو ما قاله محمد أسليم الذي يبين أن

لهذا السؤال فضل كبير على الأدب: "لا يمكن لمن يرافق الموت مدة أن يعود بخفي حنين، فللموت هبات عظمى..." [٣].

- **الكتابة والطفولة:**

## ١- الكتاب الأمومي أو كتاب الأم:

لقد قلنا إن الرواية تحيي الموتى، وأولهم وأهمهم الأم، التي بإحيائها نستطيع مقاومة الموت، في مختلف صوره في الزمان الحاضر، والحفاظ على بقائنا. والأم، كما الموت، متعددة المعاني، لكن هذا التعدد نفسه هو خالق الرؤية العامة للأم في الرواية.

أولا: الرواية لا تخفي صعوبة تعريف الأم، وهذه الصعوبة نفسها هي ما يدفع أحيانا إلى الاستعانة باللغة الاستعارية. يقول الرواي: "يصعب أن نتحدث عن الأم. كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها، نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين.

حتى حين تقسو تظل في أعيننا ذلك الطائر الناذر والواحة الظلية.." (ص٧).

ثانيا: الرواية تحسم الموقف بقول الراوي: "أبي لا يهمني كثيرا.." (ص١٤٢). فالأم "امرأة من عطاءات الطفولة المنغرزة بين الحنايا" (ص ٩٩)، بمعنى أن فالأم هي المرجعية الحميية الأولية للرواي، لكل كائن [٤].

ألهذا سماها الراوي:"لالة الغالية"؟

ثالثا: الأم حاضرة أساسا باعتبارها الحبيبة، الحب الأول الراسخ الدائم . يقول الرواي: "أمي، سترين أنني أنا من يحبك أكثر، سأصبح ملء القلب والفم والكيان منشدا لك: "عشقي فيلك مؤبد" .. (ص ١٤٩).

لكن "لالة الغالية" ليست إلا إحدى صور هذه الأم – الحب الأول: ففاس "مدينة الطفولة، المدينة – الرحم " (ص ٥٧)، عندما يزورها الراوي في كبره لن يسمع فيها إلا صوت المرأة المعشوقة، ولن يرى فيها إلا جسدها، وهي لها أكثر من اسم: "لالة الغالية"، "لالة ربية"، "زوجة الخال الأولى"، "زبيدة زوجة الرشيد". وإذن فامرأة الطفولة، الحبيبة، لها أكثر من صورة، من اسم،كما أنها تقع بين الواقع والخيال، بين الوعي واللاوعي، بين الذاكرة والنسيان . تقول الرواية كأنها تحدد نوع هذه الكتابة: "دائما بين الواقع والحلم تتفتق لغة القلب" (ص ١٤٩).

رابعا: وفي ارتباط بم سبق، ينجذب الرواي كما خياله منذ الزمان الأول إلى الحضور النسوى الغني بالسحر والفتونش (ص ٣٦)، وهذا الحضور يأتي ماديا، جسديا – فالرواي يتساءل في استنكار: "كيف يمكن أن نعيش بدون أن نختزن أجسادا في جسدنا" (ص٩٦).

والواقع أن من إضافات الرواية أنها تحتفي بالجسد، وهو أمر ذو أهمية بالغة بالنظر إلى غياب وصمت الجسد في ثقافتنا (باستثناء الأدب الروائي بصفة عامة). لكن ما يلفت الانتباه في الرواية أنها ستحضر الجسد من خلال علامات مثيرة: "وجدسها الأبيض بياضا بنصاعة الجير. وشعرها الفاحم الطويل.." (ص٤٦).

ألا يحيل هذا الأبيض – الأسود إلى الكتابة نفسها؟ في الرواية التباس: الكتابة أم والأم كتابة – تقول إحدى قريبات الراوي عن أمه:

"يحاسبني الله وهاذ النعمة إيلا مبارح وقفت على لالة الغالية في المنام (...) وهي لابسة شاليها الأبيض وجلابيتها الكحلة" (ص١٤٧).

هل نقول إن الكتابة، بالنسبة للرواي لما كبر تؤمه كما الأم، يؤمها أي يقصدها، لأن فيها يجد أمه: "نفقد أرضنا، نجد المكتوب" [٥]. والرواية نفسها تصرح أن الكتابة لا تكون إلا بعد الابتعاد عن الأم، أو أنها بداية الابتعاد عن الأم (ص ١٦٦١).

إجمالا، إن "لعبة النسيان" كتاب في الحب وعن الحب الذي أيقظه موت الأم – حب لا بديل له، حب ينفث الحياة في جسد الرواية ويمكنه من ثراء شعري مدهش، حب يتسلل عبر كل الكلمات[٦] بحيث تكون مقتضيات الكتابة هي نفسها مقتضيات هذا الحب.

في هذه الرواية يتقابل الحب والموت، الأبيض والأسود: هل يعني هذا أن الكتابة، كما الكائن، لن يوجد إلا منهما وبهما؟

على أي حال، هذه فرضية دافع عنه س. فرويد، مؤسس التحليل النفسي كثيرا:

(١): فغريزة الموت، كما غريزة الحياة والحب، شرط لكي تكون الثقافة ممكنة الوجود، حيث إن هناك دوما ضرورة تعاون وثيق بين الغريزتين [٧]. وفي الأدب العربي، أمثل بروايات الطيب صالح (الذي عاشرت كتاباته زمانا طويلا[٨] التي تتأسس على هذا التقابل بين الحب والموت الذي تؤسس الحياة كما الثقاف والأدب من وجهة نظرها.

**٢– الكتابة اللاعب أو طفولة الكتابة:**

٢–١ يقول الرواي: "الضحك يقترن عندي بالطفولة، وأنا مسرف في حب طفولتي. اتخذت من الضحك تسلية وأعطيته أشكالا متنوعة. في الكآبة وفترت الرتابة والتكرار ألتجئ إلى الضحك فيصبح العالم مبررا بكل لبوساته ومسوخاته.

أحيانا تراودني فكرة غريبة أستبعدها إلا أنها تلاحقني: ابتعدي عن أخي لأنه وأد طفولته وأعرض عن مخزوننا من الضحك المشترك" (ص٨٥).

٢-٢ من الواضح أن "لعبة النسيان" هي كتاب طفل، من جهة لأنها ركزت على استحضار الطفولة (طفولة الهادي ) وهي بهذا الاستحضار تتذوق وتدعونا إلى تذوق الطفولة المستردة، وهي هذا الاستحضار تبحث عن عمق طفولي فيه يتكثف مصير الذات، وهي بهذا الاستحضار تقول لنا إنه لن يكن هناك من عالم بالنسبة للتخييل إلا عالم الذاكرة، وبذلك "ستكون الكتابة هي إحياء في اللغة للزمن المؤثر.. " [٩] فهل "لعبة النسيان" كتاب يبحث عن الزمان المفقود الضائع؟

ومن جهة أخرى، فهذه الرواية يحكمها مبدأ أساس هو مبدأ الطفولة نفسها: اللعب - عنوانها نفسه يعلن أنها لعبة. وهي لعبة تعتمد الضحك ولنقد والسخرية والمكر والتحايل.. وكلها ألا عيب تنسج "لعبة النسيان"، نسيان الوجع وصداع الرأس وتحاشي ما يؤلم النفس (ص ١٣٣). هو إذن لعب بالمعنى النفس: يقول س. فرويد: "ضد العب ليس هو الجد بل الواقع" [١٠]. هذا ما يقوله مؤسس التحليل النفسي وهو يقارن بين طفلين"، لكن الأمر أعمق من ذلك، فاللعب جعلته الرواية مبدأها لأجل مواجهة كل أشكال السلطة وإكراهاتها: ضد إكراهات النظام السردي التقليدي، عمدت الرواية إلى تفكيك هذا النظام (تعدد الرواة، تدد اللغات..) كما ركزت على فضح المسكوت عنه في الأدب والثقافة والمجتمع، وأصرت على استنطاق اللاوعي واستحضار الموتى والثقافي والمجتمع، وأصرت على استنطاق اللاوعلى واستحضار الموتى، وانتهاك المحرمات في الأدب كما في المجتمع: أليس الإعلان عن حب الأم والتعبير عنه بكل تلك الحميمية

والعمق الشعري مما لا يفعله إلا الكتاب الجريئون . يقول الراوي: "أمي، سترين أنني أنا من يحبك أكثر. سأصبح ملء القلب والفم والكيان منشدا لك: "عشقي فلك مؤبد". وآخذك من يدك لأرتاد مفاتن العين والقلب. بلاحدود، بلا أسيجة. أينما تشائين نولي وجهنا، ولن أكتم المشاعر، لن أزن الكلمات.. "(ص ١٤٩).

وبانفتاحها على أصوات الذات الحميمية، تقف الرواية بلعبها ضد إكراهات المجتمع الأبوي، ضد الخطابات السياسية الآمرة والجاهزة والمسكوكة العاجزة، ضد المجتمع البورجوازي القائم على الزيف والمسخ والنفاق.

**الهوامش :**

١) محمد برادة: "لعبة النسيان" دار الأمان . الرباط . ط١، ١٩٨٧.

٢) حسن المودن: "الكتابة والموت والفقدان في رواية "جنوب الروح" الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الاشتراكي عدد ٤٨٠ . ١٩٩٦/٨/٣٠ . ص ٦.

٣) محمد اسليم، الكتابة والموت، نحو "ايتيكا جديدة" للحياة والموت . الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد ١٦٦٩/١٠/٤ – ص ٤ –٥.

٤) Elisabeth Badinta - LAmour en plus - Histoire de lamour maternel xvll xx - paris, flammarion 1891.

٥) Michelde ceteau - i Ecriture de i histoire - paris, gallimard 1975 p325-329.

٦) S.freud - au dela du principe du plaisir in, Essais de psychanalyse Ed. payot, 1981- p67

٧) Sarah Kofman - Quatres romans romans analytiques - ed Gallite paris 1973 -p51

٨) حسن المودن . لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي . رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، سنة ١٩٩٦ .كلية آداب الرباط.

٩) J. kriteva- le temps sensible,prost et L xperience Litte - raire mf,essais - Gallimard, 1994 - p259.

١٠) S. freud - essais de psychanannlyse appliquee - Nrf, 1970, p702 .

## القسم الثاني

# القصة القصيرة

**١- مفترضات البحث: عن تراجع المدلول.**

**هيمنة الدال هذا كلام وجيز يرمي إلى تأسيس مفترض عن جنس القصة، صنافة وخاصية. فنحن أمام جنس أدبي هو في الطريق إلى أن يكون أرسخ جذرا وأكرم نتاجا وأخصب عملا. إلا أننا لا نرى نوعا من النقد قد لقي من الضيم ما لقيه ومني من الحيف بما مني به، ودخل على الناس من الغلط في مفاهيمه ما دخل عليهم فيه، مثل النقد القصصي.**

فقد سبقت إلى عقول الناس ونفوسهم مفاهيم فاسدة، إذا ترى كثيرا منهم يقول: إنما هي قصة تسعينية أو قصة ثمانينية.. ويكفي سؤالهم عن الأرضية أو الخلفية التي يرتكزون عليها في صنافاتهم لينكشف الغلط والخلط من مفاهيمهم الصنافية.

وجملة الحق أننا بحاجة إلى نقد قصصي جديد، باعتبار ما تحقق من تراكم كمي ونوعي مهم في جنس القصة القصيرة يستلزم لغة تتبحر في مختلف موجاته، لتبلغ دقائق خصائصه وصنافاته، باعتبار ما يوجد عليه النقد القصصي، من لغة واصفة، من وضع يتخلف كثيرا عن موضوعه. (ومن مظاهر هذا التخلف ندرة الدراسات القصصية، وسيادة النقد الصحفي المتفاوت القيمة المتباين القصد، وهيمنة النقد الشفوي بأحكامه الجاهزة ومفاهيمه الهشة..) "٩".

أتقدم بمفترض يريد مبني على أساس زمني، فمحطات القصة القصيرة بالمغرب لا تتحد كل عشر سنوات، ذلك لأن الصنافة الأدبية يراد منها كشف

الظواهر والخصائص الأدبية التي تميز كل محطة. وهذه الخصائص من جهة أخرى، مراد هذا المفترض.

أفترض أن القصة بالمغرب عرفت محطتين مركزتين، أخذا بعين الاعتبار أن المحطة السابقة تراجعت فقط ولم تختف من الوجود وإن تطورت هي الأخرى، وأخذا بعين الاعتبار أنناء المحطة الثانية على أساس الأولى ومن داخلها.

ما يميز المحطة الأولى هيمنة المدلول القصصي على الدال القصصي. إذ كان الدال القصصي يعتبر مجرد وعاء لمدلول هو المقصد الأولي الذي ينبغي إبلاغه إلى القارئ. وبطبية الحال، هناك شروط عامة خارج . أدبية فرضت أن يكون المدلول هو المقصد الأولي (شروط الاستعمار، ثم شروط الاستقلال..) وهذه المحطة ذات تاريخ يمتد من البدايات الأولى (ومشكلة البداية حولها خلاف كبير)[١] مع قصص قصيرة ذات مدلول تاريخي وطني مرورا بقصص ذات مدول اجتماعي وصولا إلى قصص ذات مدلول ذاتي ـ اجتماعي، وإن كان صحيحا أن القصة القصيرة بالمغرب قد عرفت، ضمن هذه المحطة، تحولات مست الجنس نفسه ودفعت إلى تطور الدال القصصي، فإن هذا لا ينفي أن الاهتمام كان منصبا أساس على المدلول باعتبار القصة قناعا لقيم وطنية وعظيمة وخلقية، أو باعتبارها ناقلة للواقع وناسخة لحقيقتة أوباعتبارها تحاكي واقع الذات في علاقتها بالمجتمع[٢].

أما المحطة الثانية فقد تكونت من داخل المحطة الأولى كما سنرى أسلفه، إذ بتراجع المدلول الاجتماع وبروز المدلول الذاتي واللاواعي ستظر أشكال وطرائق سردية هي التي ستمهد، في نظرنا، لتأسيس المحطة الثانية: وهنا لم يعد الدال القصصي مجرد وعاء مهمته إبلاغ مدلول معين، ولا مجرد ناسخ يوهم بنقل كل

الواقع وكل الحقيقة، ولا مجرد حامل لرسالة اجتماعية انتقادية، بل صار الدال هو الغاية نفسها، صار المهيمن بعد أن خلع المدلول عن عرشه وخلق لذاته مفهوما جديدا: لم يعد مجرد حاملا لمدلول، بل صار مفهوما لا سوسيريا، بمعنى أن الدليل لم يعد يتكون من دال ومدلول، بل صار يتكون من الدال فقط، وبهذا يصعب الحديث عن دال ومدلول، عن شكل ومضمون، فنحن أمام دال متعدد مدلوله، غائب مدلوله: وهذا يعني أننا أمام محطة تثير سؤال الكتابة: ومفهوم الكتابة يستحيل معه الفصل بين الدال والدلول، بين الشكل والمضمون، وهذا أمر تؤكده بعض الدراسات التي تناولت تجارب من هذه المحطة(٣).

ويهمنا هنا الوقوف عند أهم سمات المحطة الثانية.

١-١ نحو اقتصاديات نصية جديدة:

كيف بدأ المدلول في التراجع؟

نفترض أن المدلول بدأ في التراجع مع العقد السابع وخاصة أواخره، عندما أصبحت "الواقعية".. قادرة على أن تلين وتنبسط بين أنواع الحبكات وطرز الرؤى والتخيلات وأنماط التوضيعات التكنيكية والمعمارية لبناء فضاء القص، وكذلك لن تمتنع عن التحول إلى إطار قابل للاختفاء بتعددية الاقتراحات والتجارب .. "(٤).

وبعبارة أخرى، لقد ظهرت بذور كتابة تدعو إلى تفجير ما كان مغيبا من طرف النموذج "الواقعي" السائد. وهي وإن كانت تعتبر التخييل "الواقعي" مكونا لابد منه، فإنها ستسعى إلى توسيعه، بحيث لم يعد محصورا في إطار الواقع الجمعي الخارجي الحضوري، بل صار يشمل الواقع الذاتي الداخلي اللامرئي، والكتابة لم

تعد تعمل تحت إمرة الوعي قدر ما صارات تفجر خزان اللاوعي: نقرأ في "سلخ الجدش (١٩٧٩) لمحمد برادة:

"أريد أن أكتب أشياء (..) حضورها يجسد الغياب (..) أكتب عن "تجربة " لكن بودي لو أستطيع أن أكبت عن الهواجس والمعلومات والهذيان وأحلام اليقظة وسيناريو ليالي السهاد (..) من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية اللاواعية المستمرة كوجع لا يهدأ"[٥].

فهذا الإنتاج على الكتابة اللاواعية كانت خطوة مهمة "إلى التجربت وتوليد الأشكال" [٦] على حد رأي ذ. نجيب العوفي أثناء حديثه عن هذه المرحلة: فإذا كان كتاب كإدريس الخوري ومحمد زفزاف ومحمد شكري وأحمد زيادي ومصطفي يعلى ما فتئوا يهادنون الشكل، فإن كتابا كمصطف المسناوي وأحمد بوزفور ومحمد برادة وأحمد المديني والميلودي شغموم ومحمد عز الدين التازي ما يفتأون يشاكسون الشكل، وقد كان هذا الناقد صادقا حين رأى في هذا التجريب سلاحا ذا حدين، ذلك لأنه، في نظرنا، يدفع المدلول إلى التراجع ويمكن الدال من سلطة أكبر وأقوى، باستثمار الحلمي والغرائبي والعجائبي والاستيهامي، وبإلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية.

ما النتائج التي تولدت عن هذا التحول ضمن المحلطة الأولي؟

لقد ظهر خطاب قصصي لم يعد يدعي النقل الأمين والبريء لكامل الواقع ولمطل الحقيقة، بل صرنا أم خطاب يعمل على تناسي كل نقل للواقع وتذويب كل قول للحقيقة: فأضحى التذويب آلية أساسية بحيث تقد الأشياء والعوا لم وكل المادة القصصية من خلال تصور الذات، وأضحى المنظور لا يعني

إلا نظرة إلى أشياء كما تتقدم إلى الذات، الأمر الذي يفرض عدم الفصل بين المنظورية perspectivizatin والتذويت Subjectivization[٧].

وما يهمنا أن هذه الآلية صارت راسخة ضمن المحطة الثانية، حيث هيمنة الدال مصحوبة بظلال شعرية يستحيل معها القبض على المدلول النهائي: نقرأ في قصة "الذي كان ..!" من مجموعة قصصية لزهرة زيرواي بنفس العنوان مقطعا يضعنا أمام ذات تسافر إلى مدينة تطوان، وبدل أن تصف المدينة وتنقل واقعها، فإننا نكون أمام "تطوان" كما تتراءى من داخل الذات، بشكل يصعب معه الفصل بينهما، بشكل شعري متعدد المدلول وغائبه في نفس الوقت:

"تطوان أنا أنت.. كلانا يغشاه الزمن الصعب. تبدو ساحة من الهجر والافتقاد (..) تطوان وحدها الممتعنعة في هذا اليم والعازفة عن هذه المراودة.. شيء ما في الأرض.. في السماء يرفعها عن هذا الشبق ولذة الاغتصاب (..) ما أروعك ساجدة ومفارقة لهذا اليم!.. كأنك الحلاج تحول أرضا!.."[٨].

لكن ما لعب الدور الأساسي في التمهيد للمحطة الثانية هو بروز هذه الأشكال الحلمية والاستيهامية والفانطاستيكية.. ذلك لأنها أشكال يتكون الواحد منها بالضروري من جسد استعاري يصعب معه الفصل بين الجسد والروح، بين الدال والمدلول.. إضافة إلى أن استعاريته لا تحيل بالضرورة إلى مدلول واحد ووحيد بل يسمح بتعدد القراءة والتأويل. وهذا ما يفسر استمرار هذا الأشكال مع المحطة الثانية وتشغيلها بشكل أفضل وأكبر (على سبيل التمثيل: عن زهرة زيراوي – الذي كان .. ! ٩٩٤، وعند عبد النبي دشين – رائحة الورس – ١٩٩٤.

وقبل أن أنتقل إلى السمة الثانية، وفي علاقة بالنقد القصصي، يمكنني التساؤل وأنا أمام كتابة إن لم تكن لا واعية فهي تستثمر في جزء منها أشكال اللاوعي وطرائقه: لماذا تغيب في الساحة النقدية المغرب المقاربة النقدية الملائمة لمثل هذه الكتابة وهذه الأشكال؟ وبصريح العبارة، لماذا يغيب النقد النفسي في حقلنا النقد بالمغري؟

وبطبيعة الحال وانسجاما مع ما تمهد له هذه الأشكال "اللاواعية" في إطار القصة القصية بالمغرب وتاريخها، فأنا لا أدعو إلى نقد نفسي يسعى وراء القبض على المعنى السري اللاواعي، بل إلى نقد نفسي يهتم أساسا ببلاغة لاوعي، وأعتقد أن مثل هذا النقد هو الكفيل ببيان الدور الذي لعبته هذه الأشكال في تخصيب الدال القصصي وإغنائه وتمكينه من السلطة والسيادة.

وبعبارة أخرى، فمثل هذا النقد هو الكفيل ببيان أهمية هذه الأشكال وفاعليتها في ظهور كتابة تغازل الدال وتشاكسه وتشلغه وتستثمر كل قوته، كتابة ذات رهانات جديدة واقتصاديات نوعية، مغايرة وظيفتها، خاص قارئها. ومن نتائج ذلك التحول ضمن المحطة الأولى – التحول من الخارج إلى الداخل، ومن الموضوع إلى الذات، ومن الوعي إلى اللاوعي – انفتاح الكتابة القصصية على أجناس أخرى (الأسطورة، الحكاية الخرافية، الشعر، والسرد الشعبي..) في قصة "الهندي" لأحمد بوزفور (صياد النعام – ١٩٩٣) يصف السارد تلك اللذة الطفولية العجيبة واللذيذة التي خبرها أن طفلا ينصت إلى ذلك الحكاية الشعبي الذي يحكي عن السندباد (ألف ليلة وليلة). وعبد النبي دشين هو الآخر يضمن قصصه (رائحة الورس – ١٩٩٤) ببعض الحكايا الشفوية المرتبطة بالطفولة، لكنه إلى ذلك ينبغي أن نضيف أن هناك حضورا للطفولة في قصصه، بكل ما تعنيه

الطفولة عنده من لعب بناء وسؤال شيطاني، هي طفولة تقلب منطق الأشياء، هي طفولة تعيد ترتيب العالم: في قصته "الأطفال يتلون وصية الزجاجي" نقف عند هذا القلب للمألوف، عند هذا اللعب الطفولي الذي يقلب أركانا أساسية في الحكاية الشفوية الشعبية:"حكى لطيف لجدته: قال: يكون ياما يكون .."[٩].

وفي قصص زهرة زيراوي يحضر الشعر والأسطورة والتاريخ، وفي قصص جمال بوطيب (الحكاية تأبى أن تكمل – ١٩٩٣) نعود الخرافات (ابن المقفع ٩ من خلال قصص: "العصفور والشاعر" و"وصايا لسباع تعلمت المواء فنسيت الزئير .." نريد أن نقول، بصدد حديثا عن تشغيل تلك الأشكال وهذه الأجناس، أننا أصبحنا أمام ما يسميه الأستاذ عبد الفتح كيليطو ب"شعرية الكتابة المرموزة" [١٠]: يتوارى المعنى في أفق عائم، ذلك لأن الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول ويسدل ستارا على المدلول اعتمادا على طرائق وأشكال قصصية لن نركز في هذا المقام إلا على واحد منها نراه مهما وهو التكثيف: ويمكن القول "إن هناك تكثيفا في كل مرة يقودنا دال واحد تحيل إلى أكثر من مدلول أو إلى مدلول غائب (كلمة "امرأة " في "قصة حب" لزهرة زيراوي – الذي كان .. !)، ويمكن أن يكون الدال جملة قصصية استعارية المعنى والمبنى (نقرأ في "قصة حب": "في الحقيقة لم يكن بالبيت غير امرأة تشبه الليل". "وتبقى هي دوما قائمة كنخلة في محراب القلب..")، يمكن أن يكون الدال مقطعا قصصيا أو قصة بأكملها قصة صعب ركبها، منفجر وخصب دالها، مستحيل وغائب ومتعدد مدلولها ("قصة حب"، هذيان منتصف ليلة" لزهرة زيراوي / قصة "رائحة الورس" ولقطتان ماكيت" و"القرد" لعد النبي دشين..)

وبصفة عامة، فالحلمي والاستيهامي والشعري والأسطوري...يتكون بالضرورة من دوال تكثيفية، وهو أمر تبرزه الدراسات التحليلية النفسية والدراسات الحديثة. لكن يبقى ضروريا الإشارة إلى طرائق تكثيفية أخرى أضحت تخصص الكتابة القصصية المغب في محطتها الثانية:

- الحذف والاختزال: تكون الكتابة القصصية مليئة بالحفر، ترفض الثرثرة وكثرة الكلام، تنفر من التفاصيل، لم تعد تسعى إلى ملء البياض، فالبياض نفسه دال: إنها بلاغة الصمت التي أكثر العرب القدامى في إشادتها، ذلك لأن "سياسة البلاغة أشد من البلاغة" كما قال سهل بن هرون بهذا الصدد وقد قال الشاعر: "واعلم بأن من السكوت إبانة.." وقالوا: "لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب"(١٢).

والكتابة القصصية عند محمد الدغمومي وأحمد بوزفور وزهرة زياوي وعبد النبي دشين مفتونة بهذه البلاغة، بلاغة تفضل الصمت على الكلام، لأن الأول أخصب من الثاني: نقرأ في "قصة عبثية" لمحمد الدغمومي: "في كل قصة أشكال من الفراغ الأبيض، وليس على أن أملأ أي فراغ خاص إذا كان عند آخر كلمة تصل إلى عيون نائمة.. وبحجم مدينة كاملة".. (١٣).

ونقرأ في قصة "تفاصيل ذات مساء ديسمبري" لعبد النبي دشين: "أشعر بالفراغ، ما معنى أن تكوني بجانبي وأحمل مثل هذا الإحساس؟!ماذا يمكنني أن أصنع أنا الأخرى، أعاني أكثر منك؟!(١٤).

ونقرأ في "صيد النعام" لأحمد بوزفور: "وحينئذ حدثها عن جمال الحذف والاختزال.. الكون أغلق واستدار منذ زمن طويل، ولن نضيف إليه شيئا.. حجرة كبيرة مصمتة. ما يمكن عمله هو أن ننحته"، "وكم تستغرق لوحة كهذه من

الزمن؟ – أستطيع رسم الكتلة في ليلة واحدة، ولكن العمل في هذا الكتلة بالحذف والاختزال يتطلب سنة على الأقل" (١٥).

وتلزم الإشارة أن اللغويين والبلاغيين القدامى قد أولوا كبير الاهتمام لبلاغة الحذف والفراغ، فالجاحظ خصص له باب في "البيان والتبيين" سماه: باب الكلام المحذوف (ص ٣٥٠ فما فوق)، وعبد القاهر الجرجاني خصص له في "دلائل الإعجاز" بابا سماه: "القول في الحذف" وفيه يقول: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسر، كأنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة.." (١٦).

وإن كانت الكتابة القصية بالمغرب تنشد الفراغ والصمت نظريا، فهي تشغله نصيا من خلال مظاهر شكلية وتركيبية.. وقد تناول الصديق محمد معتصم بعض مظاهره في "صياد النعام" لأحمد بوزفور (هامش ٣).

– ملء القصص بنقط الحذف: وهذا مظهر نجده أيضا عند عبد النبي دشين في (رائحة الورس) وعند زهرة زيراوي (الذي كان.. !)

– توظيف لشبه الجملة الاختزالية (الخ) وتكرار لفظة (أيضا): وعنوان مجموعة زيراي "الذي .. !" شبه جملة – جملة غير تامة، مكثف يختزل كل الماضي الذي كان ويمزجه بحمولة وجدانية انفعالية من الأسى والحسرة لا تبوح بها إلا هذه المظاهر من بلاغة الصمت (نقط الحذف في العنوان) ومن علامات الانفعال الكتابية (نقطة التعجب في العنوان).

– تقطيع الألفاظ بتمطيط اللفظة أو تكرارها مع الحتفاظ بحرف أو حرفين منها ترجع الصدى: وهذا التقطيع حاضر أيضا عند عبد النبي دشين (رائح الورس): "ت س ا ق ط ا ت"ص٦٥".

"انتبوا.. انتب.. هوا.. هوا..." (ص ٦٦).

ويثير الصديق معتصم الكثير من الأسئلة: هل هذا رفض للغة أو رفض للكلام؟ هل هو إعلان الحاجة إلى الصمت؟ هل يريد الكاتب أن يقول إننا وضعنا بيننا وبين الحقيقة حجبا حيت ابتكرنا اللغة؟ هل يريد القول إن القصة القصيرة لا تتحمل الكثير من الكلمات وإنها في حاجة فقط إلى الإيحاء الإشارة وإلى كثير من الاختزال وحذف ما لا يفيد؟

ومن جهتنا نري هذه الأسئلة مهم طرحها إلى حد يدفعنا إلى السؤال: هل نسمي هذه المحطة بزمن الفراغ؟ هل يمكن أن نتحدث عن كتابة الفراغ؟ ما الفرق بين كتابة الفراغ وكتابة الامتلاء؟ إلى أي حد يصح القول إن بلاغة الفراغ أشد تكثيفا؟ وهل توظف الكتاب القصصية بالمغرب كل أشكل الفراغ التي يزخر بها الشعر واللغة العربيين؟

ما ينبغي الانتباه إليه؟ في نظري، أن هذا الفراغ أو البياض ليس عقيما بل العكس تماما: إن هذا البياض إنتاجي، وهذا ما سمح لنا بالحديث عن بلاغة البياض. وهي بلاغة لها نتائج أخرى سنراها بعد حين. ما ينبغي الانتباه إليه، في نظري، أن هذا الفراغ أو البياض ليس عقيما بل العكس تماما: إن هذا البياض إنتاجي، وهذا ما سمح لنا بالحديث عن بلاغة البياض. وهي بلاغة لها نتائج أخرى سنراها بعد حين.

"القصة – الحقيبة" المظهر الثاني من مظاهر التكثيف، بعد الحذف والاختزال هو "القصة – الحقيبة". وهذا مظهر ناتج عن انفتاح الكتابة القصصية على مختلف الأجناس السردية والشعرية .. هكذا تتجاوز في القصة الواحدة على مختلف الأجناس السردية والشعرية.. هكذا تتجاوز في القصة الواحدة عدة

قصص (واقعية/ أسطورية/ تاريخية سيرية/ بيوغرافية)، وتتداخل الأزمنة والضمائر والفضـاءات، يتنـاوب الواقـع والحلـم والاسـيتهام والهـذيان، يتنـاوب الـواقعي والعجائبي والغرائبي.. وهذا يجعل من القصة الواحدة جمعا إشكاليا من القصص يفرض منطقا قصصيا جديدا يستند إلى التجاور والتضعيف ويحتكم إلى لعبة المرايا. وبعبارة أخرى لقد صارت القصة الة توليدية وإنتاجية لا تكف عن التوليد والإنتاج، بحيث لم تعد الكتابة مجرد مرآة للواقع الخارجي، بل الأصح أنها المولد اللانهائي للمرايا المتراكبة اللامحدودة المحكومة بتعالقيات وتقاطبات وتفاعلات تضع الكتابة في منطقة الالتباس المحكومة بتعالقات وتقاطبات وتفاعلات تضع الكتابة في منطقة الالتباس التي تفرض على القارئ هو الآخر أن يعمل وينتج لا أن يبقى مجرد مستهلك.

نتقدم كثيرا في قراءة "القرد" لعبد النبي دشين (رائحة الورس) قبل أن نلاحظ أن المحكي ليس إلا حلم يقظة، فيعود الواقعي العيني الخارجي بكل أثقاله وضوضائه، يعود ليصدق الحلم، يعود ليقول لنا إن الحلم حامل أسرار الغيب، الحلم ملغز تفتن ألغازه. وفي هذه القصة يتساوى الحلم والواقع: إنهما ملغزان يثيران من الأسئلة ما لا جواب عنهما، يؤثران في الأشياء، المفرط والمغرق والمهول، ويبدوان حاملين لأكثر من معنى: فهما يبدوان هزيلين، ميلئين بالثغرات، لكن أسئلتهما ومدلولاتهما تتميز بالسعة والغنى، بشكل يصعب معه تحديد مقدراها. وتأتي القصة الرابعة "ويسقط المطر على الصخر.." لزهرة زيراوي و"الذي كان ..!." قصة "واقعية الملاذ الأخير" (من نفس المجموعة) يحاور الروائي (دون كيشوط – حيدر حيدر)، وإذا أخذنا بعين الاعتبار حضور أسطور سيزيف في أكثر من قصة، فإنه يمكن الحديث لا عن مجموعة قصصية منفصل

قصصها بعضه عن بعض، بل عن مجموعة قصص تسعى إلى تأسيس ما يسميه محمد الدغمومي في عنوان فرعي لقصته "القتل" بـ"قصة القصص" التي ترتكز إلى لعبة المرايا جاعلة من أسطورة سيزيف الشكل التكثيفي الذي يختزل عددا من العناصر الضرورية لمجموع هذه القصص. وفي قصة "القرد" لعبد النبي دشين السابقة الذكر يمكن اعتبار الحلم مرآة للواقع كما اعتباره الواقع مرآة للحلم. أما بالنسبة لمجموع قصصه. (رائحة الورس)، فيمكننا أن نفترض أن الحكايا الطفولية حاضرة بإلحاح في الشكل التكثيف الذي يختزل مجموع هذه القصص. وهكذا يمكن القول إن القصة – الحقيبة تسعى إلى تأسيس ما يسميه إدوار الخراط بـ"الكتابة عبر النوعية"، كنوع من الكتابة تستثمر القص والشعر.

وقد لاحظ الناقد والقاص عبد الرحيم مودن بهذا الصدد أن القارئ لهذه النصوص يصطدم منذ الوهلة الأول بطبيعتها السردية العصيبة على الانقياد، بحيث تنثال عليه الخطابات من كل حدب وصوب، وتتفجر أنماط الكتابة من مختلف جوانب النص مشكلة هارمونية متناسقة بين الموال والحوار المسرحي، وبين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، بين النص الحاضر والنص الغائب.. بحيث يظل السرد متوجها متوترا دائم الغليان (أنظر هامش ٣).

وهنا تلزم الإشارة إلى أن البنية السردية لم تعد محكومة بالمنطق السببي والتتابع المنطقي المألوف والتماسك العقلاني التقليدي، بل صرنا أمام نمط من الكتابة ينتهك التماسك القصصي معتمدا منطق التفكك والتشذر. ونمثل لهذا النمط بالقصة الأولى والأخيرة من مجموعة "الذي كان .. !" وبقصة محمد الدغمومي "قصة عبثية" وبقصة محمد صوف (لا حكاية خالية من أي معنى) [١٧]. وبقصة "صدر حديثاً" لأحمد بوزفور من "صياد النعامش حيث يوجه

الكتاب انتقاداته للنقد السردي السائد ولنقاده قائلا: "ولهؤلاء جميعا نقول: إن بناء الرواية مرآوي، فالفصول الثلاثة يعكس بعضها بعضاً" (ص ٢٧).

وفي قراءته لمجموعة "ضمير الخائب" لحسن برما ركز الصديق الميلودي عثماني [١٨] على معالجة ما يسميه تفسخ الكتابة القصصية باعتباره علامة بارزة في نصوص هذه المجموعة التي تقدم نصوصا سردية دون حكاية، نصوصا مفككة أو على الأقل متعددة البؤر الحكائية، نصوصا تعرقل مجرى الحكي بتأملات شعرية بقصد بلوغ نوع من البناء الجمالي والأسلوبي يهدف السارد من ورائه إلى تدمير الحكاية، نصوصا تضع الشكل في الواجهة حتى يدرك السرد كسرد وليس كمجرد تقنية في خدمة سير الحكاية، نصوصا تربط انهيار الواقعي بانهيار التخييلي ومن ثمة بانهيار الكتابة القصصية. إلا أن هناك خاصية نراها تستحق الاهتمام: إن التكثيف، حذفا واختزالا، فراغا وبياضا، تفكيكا وتفسخا، يضعها أمام فضاء جديد للقراءة: هناك وعي بالإمكانات الجديدة والخصبة الموفرة من طرف الصحفة بقصد تشييد نمط جديد من الكتابة، فالصفحة المكتوبة بدل أن تكون ملتقى متجانسا لكتلة سردية ذات وحيد خطي ومتواصل، فإنها تصير موضع تقطيع لامحدود وموضع تقاطع وتشابك الكثير من المحافل الأجناسية والتلفظية.. وهنا تكون العين مدعوة إلى أن تجوب النص لا خطيا بل بمباشرة الكتل والانطلاق دون توقف من مقطع إلى آخر، ومن جهة إلى أخرى، وعلى القارئ أن يخرج شيئا فشيئا تركيبة، دون أن يعني ذلك توقفا نهائيا لحركية النص. إن مثل هذه الخصاية ترفض القراءة الخطية، في نظر أندري توبيا، وتستدعى حسبة قراءة دائرية une lecture tabulaire [١٩] بقصص أحمد بوزفور، زهرة زيراوي، ع. دشين، ح. برما. الدغمومي.

**٢. تساؤلات واستنتاجات:**

هل نسمح بالقول إن الكتابة القصصية لم تعد مجرد دال فني ينظر إليه على أنه حامل مدلول هو المقصود الأول؟ هل صارت الكتابة القصصية كما يفهمها بورخيس: "أنها ادخار من الأشكال التي لا تنتظر معناها (..) وعلى كل واحد أن ينتجه هو نفسه"[٢٠]؟ إلى أي حد يصح القول إن الكتابة القصصية لم تعد تتكون من الأدلة – المعاني الثابتة – ما دامت لا "تنتج" إلا الدوال، تعبرها دوال في عدد لا محدود وهي ذات مدلولات عديدة أو صعب بلوغها؟ وإذن، هل هذا يعني انبثاق شعرية جديدة، شعرية الانزلاق، انزلاق المدلول أسفل الدال، شعرية الانزلاق باعتبارها تبخر للمعنى، باعتبارها كتابة حداثية مستحيل القراءة لا يمكن الوصول إلى تأويل أسرارها النهائية؟ على أي حال، يمكن القول إن هذا النمط من الكتابة ذو أهمية قصوى، لأنه يسمح بالوقوف على ما للدال القصص من إمكانات وطاقات، مثلما يسمح بالتقرب من فهم ما يسميه ستيفن نوردايبل لاند بـ "كينونة الكتابة" [٢١]. ومن جهة أخرى، إذا كانت القصة، ضمن المحطة التي تغلب المدلول على الدال، تفتح لذهن القارئ الطريق المستوى وتمهده، وإن كان فيه تعاطف أقامت عليه المنار وأوقدت فيه الأنوار حتى سلكه سلوك المتبين لوجته.

فإن الكتابة القصصية ضمن المحطة الثانية (وهنا كما رأينا يصح الحديث عن الكتابة). تعثر فكر القارئ في متصرفه وتفتح طريقه إلى المعنى وتوعر مذهبه نحوه، بل ربما قسمت فكره وشعبت ظنه، أو لربما أدخلته إلى متاهات المعنى، إلى دائرة اللامعنى، فنحن أمام كتابة تغازل الدال، وتشاكسه، تشغله، لكنها كتابة موجهة بسخرية خفية وبغرابة كاسحة تسير بطيئا نحو اللامعنى والاحكاية

(وعنوان قصة محمد صوف دال جدا:"لا حكاية خالية من أي معنى"، وكذا قصة محد الذغمومي "قصة عبثية" والقصة الأولى والأخيرة من مجموعة "الذي كان ..!)، وبما أن الكتابة القصصية بالمغرب تأسست دوما بالتنظير لذاتها (لماذا لذاتها ولا ينظر النقد؟!)، فإننا نقرأ في "قصة عبثية ما يشبه التنظير لكتابة اللامعنى:

"كلمت نفسي: إني أحبها وأريدها أن تكتب رواية ليس لها معنى، مجرد فصول.. سرد متواصل يترجم خفقات القلب بدون نفط أو فواصل". وهذا النمط من الكتابة يفرض الكثير من الأسئلة: هل المعنى هو الذي مات أو أن ما مات هو السبل والطرائق التي ألفنا ركوبها إلى المعنى؟ وإذن إذا لم يمت المعنى، فعلى النقد القصصي أن يتكشف سبله وطرائقة الجديدة؟ لكن ماذا عن "موت المعنى والقصة": أهو صدى لموضة أن نمط فرضته شروطه أدبي وخارج/ أدبية؟ أهو نمط يترجم انهيار الواقعي، لكن أما يزال التخييلي مجرد ترجمة للواقعي؟ أما علينا أن نستير بلوسنيان سيف (٢٢) فنربط "موت المعنى" باعتباره أيديولوجية، بأيديولوجية "موت التقدم" لنصل أمام خطاب واصف يصف الإشباع الذي تحقق من خلال الرضا بالواقع والقبول بالأزمة، الأمر الذي يضعنا أمام أكبر محكي مخادع في هذا العصر؟ ليست قصص هذه المحطة الثانية تركب كلها مركب اللامعنى، لكن ما يجمعها كلها إن لم يعد سهل الوقوف على المعنى، فإما أنه يطلبك غائصا في البحر تحتمل المشقة العظيمة، بعد جهد جهيد تبلغ ما تراه معناه. وإما أنك إزاء أعتقد أصناف المعنى، من النوع البخيل الذي لا يجدي عليك ويؤرقك، وإما أنه من النوع الهارب باستمرار، كريم للغاية، يغرقك بكرمه وأطباقه دون أن يسمح لك بالطبق النهائي، وإما أن تجد نفسك في دائرة من اللاشيء، من اللاحكاية، من اللامعنى. وإجمالا، يبدو أن هذه المحطة الثانية

تلفت الانتباه إلى الكتابة في ذاتها، مؤسسة اقتصادا نصيا جديدا، داعية إعادة الطرح الإشكالي للقصة القصيرة بالمغرب باعتبارها جنسا أدبيا يدرج داخل الممارسات الأدبية ما يسميه جاك دوبوا (٢٣) بـ"قوة الإنتاج" فالقصة القصيرة الواحدة تكشف عن قوة إنتاج لا مثيل لها.

إننا أمام محطة واعية بسؤال الكتابة تستلزم نقدا قصصيا ينشغل أولا وأخيرا بهذا السؤال.

**الهوامش :**

١) هناك من يقول بأن ١٩٠٥ هي السنة التي ظهرت فيها القصة بالمغرب (محمد الصادق عفيفي)، وهنا من يرى أن العقد الأول من القرن العشرين به يتحدد ظهور هذا الجنس بالمغرب (عبد الله كنون). وهناك من يرى ذلك في أواخر العشرينات (عبد الكريم غلاب). أو في الثلاثينات (عبد الحميد يونس)، أو في الأربعينيات والخمسينيات (نجيب العوفي...) وهناك الكثير من النقاد المغاربة من يرى أنها انطلقت بخطوات حثيثة وراسخة نسبيا بدءا من الستينات ( أحمد اليابوري . أحمد المديني..).

٢) بخصوص هذه المحطة نحيل إلى: . أحمد المديني . الكتابة المفقودة بين سلطة عقدين (الاجتماعي والأتوبيوغرافي) . مجلة الفصول الأربعة . العدد ٢٩ السنة الثامنة ١٩٨٥. ص ٣١٠- ٣٣٩. . نجيب العوفي . القصة القصيرة المغربية إلى تطور أو تطور أو إلى أزمة . مجلة الكرمل . عدد ٨ . ١٩٨٢.

٣) نذكر منها: . عبد الرحيم مودن . الإرث السبعيني والقصة عند الكتاب "الحساسية الجديدة" . مجلة الآداب . العدد الأول والثاني، يناير فبراير ١٩٩٥ . السنة ٤٣ . بيروت لبنان. . عبد الفتاح الحجمري . الكتابة والتجربة . العلم الثقافي . ٣ دجنب ١٩٩٤ . السنة ٢٥.
. محمد معتصم . الحكي في "صياد النعام"، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي . ٢٢ شتنبر ١٩٩٥ . العدد ٤٦٨٨٦٤.

٤) أحمد المديني، نفس المرجع أعلاه، هامش ٢ . ص ٣٢٩.

٥) محمد برادة، سلخ الجلد، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٨٩.

٦) نجيب العوفي، نفي المصدر أعلاه، هامش ٢ ص ٢٧٠/٢٧٥.

٧) وهذا ما دفع عنه ف. ك تسانزل: F.K STANZEL - Atheory of Narrative Translated by chrlote gordsche Orinally publshed in german 1979 (2ervized 1982) cambridge uni versity press.

٨) New York u,s.a 1984. p123

٩) زهرة زيراوي، الذي كان .. ! ط ١/١٩٩٤/ مطبعة النجاح الجديدة البيضاء: ص ١٥،١٦.

١٠) عبد النبي دشين، رائحة الورس، ط ١ ٤٩٩١، مطبعة النجاح الجديدة. اليضاء ص. ١٥.

١١) T.TODOROV -theories du symbole. coll. points.ed .seuil.1977.p.291.

١٢) أبو عثمان الجاحظ. البيان والتبين. حققه وقدم له فوزي عطوي. دار صعب. بيروت. ص. ٨٥ – ١١٢ ص١١٣.

١٣) محمد الدغمومي. قصة عبثية. العلم الثقافي. ١١ فبراير ١٩٩٤. ص١٢.

١٤) عبد النبي دشين. رائحة الورس. ص ٣٢.

١٥) أحمد بوزفوز. صياد النعام. يناسر ١٩٩٣. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء ص ١٧، ١٨.

١٦) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق وتقديم م. رالداية وف. الداية. مكتبة سعد الدين دمشق. ط ١٩٨٧.ص ١٦٢.

١٧) محمد صوف. "لا حكاية خالية من أي معنى" العلم الثقافي ١يوليوز ١٩٩٥ ص. ٤.

١٨) الميلود عثماني. السرد وتفسح الكتابج القصصية (قراءة في مجموعة ضمير الخائب) العلم الثقافي ١٨ فبراير ٩٤. ص٣.

١٩) Andre Topia - la cassur et le flux - poetique n26, 1976,p137.

٢٠) قولة بورخيس مأخذوة من كتاب: prevost et jean claud le Brun Nouveaux territries Romanesquees - messidor - editions sociales - paris 1990 - p129. Barthes -croisees puf.1981 - p66.

٢١) nordable lund - l` aventure du sigifant, une lecture de

٢٢) نحيل إلى الكتاب المذكور في الهامش ٢٠، ص٤٥.

٢٣) Jacquesdubois - le roman policier ou la modernite - na- than, 1998 p26 - 23.

**سأركز في هذه المحاولة على خاصية أساسية تخص الكتابة القصصية عند أبي يوسف طه انطلاقا من مجموعته القصصية "سلة العنب"** [١].

وتهم الخاصية التجريب الذي تخطو قصص هذه المجموة خطوات مهمة في اتجاهه، دون أن ينطلق هذا التجريب من فراغ، ودون أن يعبر عن افتقار إلى معر ة بما تطرحه الكتابة من أسئلة وتحديات.

إذا استثنينا بعض القصص من هذه المجموعة، فالشكل القصصي في أغلب قصصها لم يعد مجرد حامل لمضمون واحد ووحيد، بل هو متعدد المضمون، وقد يتذبذب المضمون بين الحضور والغياب، وقد يكون أحيانا مستحيلا وغارقا في الغياب، يحيل إلى مكر الكتابة. فالشكل هنا لم يعد مجرد وعاء مهمته إبلاغ مضمون معين، بل صار ذا سلطة أكبر وأقوى، باستثمار الحلمي والاستيهامي والغرائبي، وبإلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية.

ولهذا يمكن أن نتساءل عن الإسهام الذي يقدمه أبو يوسف طه في سياق محطة التجريب التي انطلقت في حلقنا القصصي منذ عقود. فالكتابة عند أبي يوسف تسمح بالوقوف على ما للشكل القصصي من إمكانات وطاقات تسمح بالتقرب من فهم ما يسميه ستيفن نور دايبل لاند ب"كينونة الكتابة"[٢].

ومع هذا النمط من الكتابة يتعثر فكر القارئ في مترصفة وتوعر مذهبه نحو ساحل الأمان، والاطمئنان، لأنها كتابة تقوم على اقتصاد نصي مغاير، فضلا عن أنها موجهة بسخرية خفية وبغرابة كاسحة تتبجس وتتفجر أسئلة، وتغرق القارئ في قلق يتقدم شرطا ضروريا لكل ومعرفة. وأعتقد أن قصص "سلة العنب"

ترفض القراءة الخطية، وتستدعي ما يسميه اندري توبيا بـ"القراءة الدائرية" (٣) التي تعني أن نجوب النص لا خطيا، بل بمباشرة الكتل والانطلاق من مقطع إلى آخر، ومن جهة إلى أخرى، من أجل أن نخرج شيئا فشيئا تركيبة لا تدعي أنها تعني توقفا نهائيا لحركية النص. ومن أجل الخروج بتركيبة ممكنة، لابد في البادية من منفذ، وقد اخترنا هذا المقطع القصصي منفذا:

"آثرت يا صاحب الجاه أن أخصك بفاكهة في غير موسمها، وفجأة بادر بإفراغ محتوى السلة في آنية فضية، لم تسقط عناقيد العنب كما توقع، بل سقط رأس مضرج بدم طري" (ص ٢٦).

وهذا الاختيار ليس اعتباطيا، فمن هذا المقطع عنوان المجموعة، وهو نفس – أي المقطع – المشخص صورة للكتاب على ظهر الغلاف، ولكل هذا دلالة قوية: فهذا المقطع ليس فقط عنوانا للمجموعة بل هو عنوان للكتابة القصصية عند أبي يوسف، هو المنفذ إليها في تقدرينا، إنه مقطع قصصي أقرب إلى الشعر منه إلى القصة في معناها المألوف، فهو لا يحيل إلى الواقع العيني المألوف، ولا شيء محدد ومعين، بل هو يؤسس لإحالة قصصة متعددة ويتقدم بصيغة إحالية فائضة وأكثر حيوية.

وهذا النوع من الإحالة القصصية هو الذي سنستغل بعضا من فيضه – انطلاقا من المقطع أعلاه – مفترضين أنه يحيل إلى بعض خصائص الكتابة القصصية عند أبي يوسف. هناك سلة العنب وصاحبها ومتلقيها. نفترض أن القصة إما أن تكون مثل سلة العنب التي أتي بها رجل إلى السلطان. أو لا تكون. فسلة العنب تغري وتسيل اللعاب وتدعو إلى إفراغ محتواها والتهامه أوعلى

الأقل التلذذ بالنظر إليه، لكن بعد الإفراغ يحدث ما لم يكن منتظرا ولا متوقعا. فالشكل الظاهر (السلة) غير المحتوى الباطن (رأس مضرج بدم طري)، والمنتظر المتوقع (العنب) غير الحاصل الواقع (رأس قتيل).

هكذا تتقدم السلة مكارة خداعة وقادرة على الفعل والتحويل خارج إرادة صاحبها الذي أرادها سلة من العنب يهديها للسلطان طلبا لرضاه، فعاكست إرادته ومبتغاه وأتت محتواها قذرا غريبا يولد الصدمة ويثير القلق ويعاكس المنتظر.

وتبعا لا فتراض، فالقصة كالسلة تأخذ عن أبي يوسف قسط كبيرا من القوة والمكر والاستقلالية: صاحب السلة رجل مجهول من العامة، أما المتلقى فهو أرفع مكانة منه، إنه سلطان، والسلة لا تخضع (الشخصية المحورية في هذه القصة) عن مفهوم جديد للكتابة لم يعد معها الكاتب ممثلا لتلك السلطة التي تستهدف إقناع المتلقي واستمالته والتأثير عليه، يقول: ".. لقد عفت الكتابة، يا سيدي، يوم ذهبت لاجتماع بنية بذر (الوعي بسوء الحال..) وأنا وهم في السيارة. قال ذلك الأصلع الأمرد القميء (..) (نطلق عليم الكاتب يأكل أمخاخهم) .. (ص ٥٠).

ولتجاوز هذا المفهوم التقليدي للكتابة، لابد من تجريد الكاتب من كل سلطة ووضع امتياز (والأفضل أن يكون واحدا من عامة الناس لا يعلو عليم)، ومن الأهم أن تنقل كل هذه السلطات إلى الكتابة نفسها (فالسلة عاكست مراد صاحبها وفاجأت توقعات متلقيها). وإن كان مهما الرفع من شأن المتلقي (السلطان)، فإن القصة التي تصدم توقعاته تحول أفق انتظاره، تدعوه لا إلى

البحث، فقصدها ليس هو الإقناع بل هو حسب هذه المجموعة القصصية نفسها التطهير. نقرأ في قصة "سلة العنب". أيها الطاهر، قم وادع أصفيائك ليتطهروا.." (ص ٢٣).

والكتابة القصصية عندما تستهدف التطهير لا الإقناع، فهي تبتعد عن ذلك النمط من القصص ذي النزوع الوعظي والخلقي (بدايات القصة المغربية)، وعن ذلك النمط الواقعي الاجتماعي (إحدى أهم محطات القصة المغربية). وتكون أكثر قربا من الشعر الذي يستهدف إنجاز فعل تطهيري وتطهري قريب من التطهر الديني والصوفي، ولهذا سنفهم لماذا هذا الرفض للكاتب بالمعنى المقدم الذي عافه كاتبنا في قصة "المعطف" ولماذا يريد أن يكون رجلا طهريا من عامة الناس، ولماذا يحضر بقوة في المجموعة هذا البعد الشعري والصوفي والديني النبوي - نقرأ في قصة "سلة العنب":

"أيها الطاهر، قم واقصص رؤياك، اجعل من نفسك هاد خيول جامحة مزقت كتاب الضوء وداست مشاتل الأرض العذراء.. " (ص ٢٤) والتطير هنا نوع من التصفية والتحويل اللذين يعملان على تحريك العالم المترسب وتنقيته من القذارة والعفن والدجل من أجل زلزلة نظام الاقناع السائد، من أجل الانفتاح على مدار العشق وامتلاك معرفة تتبرعم بها الأسرار في الكفن.

إن صاحب السلة قد وجد فعلا كرمة طافحة بعناقيد من العنب، وقطف الجيد منها وحمله متوجها نحو القصر، لكن لما أفرغ السلة تحولت العناقيد إلى رأس مضرج بدم طري. لقد تعرض العنب للتحول والمسخ. والمسخ يطرح مشكلا أساسيا هو مشكل الهوية، أي أنه يصير شكل إدراك وتمثل للقدر الشخصي للإنسان، نقرأ في قصة "اشتغال التوالد": - ".. أنا الواحد المتعدد، المتعدد

الواحد.. أنا أنا أم أنا الظل؟! أخرج إلى العراء، يتناسل الرجل رجالا ..(ص ٢٩).

".. دعكت عيني وقلت سرا:

- لم لا أكون أنا أهو؟! (ص٣١).

يصير الكائن غامضا، شخصية منقسمة لا يمكن فهمها، لا وحدة لها، تنقسم أضعافا مضاعفة، وتفرط في الغرابة، لكن المسخ لا ينحصر في الشخص بل هو يمتلك قدرا من الطاقة لاحتضان مجموع قدر الإنسان وخاصة في لحظاته المتأزمة. نقرأ في قصة "زمردة ". "لماذا ندفع مناقيرنا في الحياة كطيور المزابل لنلتقط دودة مهترئة؟" (ص ٤٦):

وفي عالم المسخ يكون الإنسان شخصا خاصا ومنعزلا له وضع اعتباري في علاقته بالحياة العادية، فهو أبدا لا يشارك في عالم الحياة اليومية، نقرأ في قصة "الصوت والصدى": "من المؤسف أن السيد فارس أبو شامة لا يستطيع أن يقابل أحدا.. وإلى الأبد" (ص ١٢).

وانطلاقا من المسخ يتم خلق نمط من تمثل الحياة الإنسانية في لحظاتها الأساسية التي تتشكل من القطعية والأزمة: "وأراني الطفل الشفيف اللاهي في الحقل المخضوضر بالتقاط الزبانق وفجأة تغمرني أحجار المقالع فتتناثر الروح قطعا من الضوء.." (ص ١٩). ما يقدم من الزمان هي تلك اللحظات الاستثنائية وغير المألوفة من حياة إنسانية، نقرأ في قصة "الترادف".

"ولدت في يوم ما ترى نقطة ماء صافية كعين الديك، وبدأت أتعود على الذهاب إلى المقهى مسلما أذني للطنين الكاذب واللغة الرقيعة.. ولما اهتاج جليسي ذات مرة، وطفق يهذر باللعنت على بذاءة العالم وتفسخه.. انشغلت

عنه قليلا، متابعا تراكم القذارة والنمل والديدان كما لو كانت تهوى عالقة بخيوط مطر لعين، وحين الجليس، ملت نحوه لأراه وقد أسند على كتفه ولسانه مندلق خارج فمه وعيناه مطبقتان "لقد مات قلت" (ص٢٠).

إن القصة كالسلة ينبغي أن تلفت النظر إلى هذا التحول، إلى هذا الموت في مختلف صوره ووجوهه: من مريب وعزلة قاتلة يحاصران الإنسان، من بذاءة وقذارة تسودان العالم، من قتل ومسخ يطولان الإنسان وعالمه. تقرأ في قصة "سلة العنب". ".. لا شيء غير خطام الأجساد والصوامع والآلهة المصنوعة على مقاس، واللغات الهجينة الكريهة المنبعثة من أفواه المراحيض، والقتل الرمزي والجسدي، ومواسم اغتيال الملائكة.. عالمنا البديع الذي نأسف على مغادريته حين الوفة. ياله من عالم!. (ص ٢٤). والموت لا يعني هنا إلا حقيقة مأساوية روحية، الملحتم بالأفق.. ومقبرة موحشة "قصة زمردة" ص ٧٧).

لكن الموت يتقدم أيضا على أنه أرقى شكل من أشكال الإدراك الذي سيمكن الكتابة من فهم هذا العالم الممسوخ الذي يسوده الموت ومواجهته تماما كما كان يفعل المتصوفة (ص ١٥)، لأنه الموت من السبل الراقية للانتصار لما يسيمه أبو يوسف طه بـ"الكينونة الرمزية" (٤) على طريقة الشاعر بدر شاكر السياب.

إن السلالة التي ينبغي أن تنتمي إليها الكتابة باعتبارها معرفة تقارب سؤالا مستعصيا: مأساة المعنى، مأساة الروح، مأساة الإنسان، هي سلالة كل الذين جعلوا السبيل إلى فهم ذواتهم وتحقيق وجودهم هذا الفهم الجذري للموت: المتصوفة، السياب، همنغراي، كافكا، دوستويفسكي، فان غوج.. فهؤلاء كلهم

ينقلون روحا متباينة، ويغمسون القلم في جرح نازف جهة القلب على حد تعبير كاتنبا (ص ٢٢)، من أجل كتابة مسكونة بقلق ميتافيزيقي وفني غامض.

لكن وإن كان مهما الانتماء إلى تلك السلالة، فإنه لابد أيضا من التحرر منها. والكاتب الرواي (الشخصية المحورية) في هذه القصة يرد على قرينه – دوستويفسكي – بأنه يختلف عنه بالضرورة، من أجل امتلاك حساسية مغايرة ولغة فصيحة أكثر من اللازم، لغة تتحرر باتجاه الشفوي والمحكي والملفوظ والمتعلثم المبتعد عن رواسب البلاغة التقليدية (ص ٣٥)، لغة تغوص في الذات وتشتغل بكل الحواس وتتحرر من كل الإكراهات، تغوص في اليم مأخوذة بدهشة الطفولة وفضول البدائيين.

**الهوامش :**

١) أبو يوسف طه . سلة العنب مجموعة قصصية . سلسلة شراع . ١٩٩٩م.

٢) Nordable lund - l`aventure du signifiant une lectuere de barthes - croisees. p.u.f ler.1981 -p666.

٣) Andre topia -la cassure et le fleux poetique. n26. 1976.p137.

٤) حوار مع أبي يوسف طه. العلم الثقافي ليوم ٢١ مارس ١٩٩٨. ص٦.

## شعرية الكتابة في قصص زهرة زيراوي[1]

**١ – عتبات دالة:**

**لا يخفى ما للعتبات من وظيفة أساسية في لفت نظر القارئ إلى خصوصية النص: . العنوان: اختارت الكتابة عنوان إحدى القصص عنوانا لمجموعتها القصصية.**

وهو يبدو لنا اختيارا ذكيا، لأن هذا العنوان يتضمن من جهة خاصية الكتابة عن الأديبة والتي تتحدد في إخضاع اللغة من الناحية التركيبية هنا ـ لتحويلات وتغييرات لا نجدها إلا في اللغة الشعرية: وهذا ما سيدعونا بعد قليل إلى بيان حضور الشعر واختراقه للكتابة القصصية عند هذه الأدبية، ويتضمن من جهة ثانية خاصة جنس القصة القصيرة: القصة القصيرة، بخصائصها الجديدة، تكفيني أنا القارئ..؟

– اللوحة: في الغلاف الأمامي لوحة فنية لاشك في أنها ترتبط بما تحاول الكلمة أن ترسمه في القصصة: إن أغلب شخوص القصص (الخادمة . الشاعر...) تبحث عن شرفة، عن نافذة، تنفتح على الخارج كما على الداخل، ولأن المرأة هي الشخصية المركزية في أغلب القصص، فالكائن الذي يقف على نافذة اللوحة الفنية امرأة، لا تنظر إلى الأمام ولا إلى الخلف في الوسط تنظر إليها معا، والنافذة نصفها مفتوح والنصف المغلق يبدو من زجاجها العلوي قمر في إحدى زوايا الظلام الذي أطرته.

– النافذة: القمر هل يقع في الداخل أم في الخارج، أيهما يضيء؟ أين الداخل وأين الخارج؟ في اللوحة أسود وأبيض، ليل وقمر، هل لهما علاثة ببياض الورقة

وسواد المداد؟ على أية حال، يتأكد أمران: أولهما يدفع إلى السؤال عن حضور الفن التشكيلي في الكتابة القصصية عند أديبة نعرف أيضا أنها فنانة تشكيلية وثانيها أظن الغلاف ناجحا من ناحية جذب القارئ لألوانه (الأبيض، الأزرق السماوي، الأسود) ولوحته الفنية. أم الغلاف الخلفي، فأعتقد أن اختيار مقاطع دالة كالتي اختيرت يمنح القارئ أهم سمات الكتابة عند كاتبة يبدو من خلال صورتها المثبتة أنها تجمع بين القلق والابتسامة، والتأمل والعمق، الصمت والكلام.

- توجيه القارئ: تفتتح المجموعة القصصية بنص (ص٥) لا يحمل أي عنوان، لكنه يحاول أن يوجه القارئ حتى لا يحصل سوء فهم أو سوء قراءة يقول هذا النص إن هذا القصص "ليست سيرة ذاتية أبدا"[٢]. هذه الجملة تنفي أن تكون هذه القصص سيرة ذاتية، لكنها ضمنا تثبت أمرا مهما: القصص تشكل وحدة متكاملة: أهي الرواية في لبوس جديد؟ وما يسمح بهذا أن أغلب القصص هي حكايات المرأة أو الرجل أو الرجل والرجل. والرجل قد يكون له نفس الاسم في أكثر من قصة (أحمد) والمرأة تشكو نفس الآلام في أكثر من قصة.

لكن هذا النص - هل نقول أن التناص؟ يؤكد أن وإن لم تكن القصص سيرة ذاتية، فهي لكي تكون صادقة وعميق لابد أن تمر بالقلب، بالداخل.

والعالم الذي ترصده هو أحداث الإنسان والعالم في تشظيهما وبكل ما فيهما من واقع مرئي أو واقع يتاخم حدود الجنون، أو حلم هادئ شفاف أوحلم أزرق مريب. عالم ترصده الكتابة في تعاليه وتلبسه وشطحه الغريب والجميل، والوسيلة التي ترصده هي كالمجداف يبدو منكسرا داخل الماء، مستقيما خارجا،

وطريقة رصده تبقي السؤال القائم: كيف يمكن إدارك الشيء في نفسه مع استحالة فصله عن غيره؟

إن هذا النص – بمحتواه النقدي التوجيهي وبلغته الشعرية الرمزية، ليضيء الكثير من خصائص قصص المجموعة. ومن ناحية أخرى، فهو يرسخ خاصة في الكتابة القصصية الجديدة بالمغرب: إنها كتابة تمارس تجربة مزدوجة: كتابة الحكاية، حكاية الكتابة [٣]:

– البيت الشعري: بعد هذا التناص وقبل القصة الأولى، يتوسط بيت شعري الصفحة (السادسة) . وهو يشكل عتبة ذات دلالة، لأنه بيت شعر لأحد أهم شيوخ التصوف (محيي الدين بن عربي) وموضوع هذا البيت هي شكوى الفراق. والدلالة تتحدد في أن الشعر –كما سنرى بعد قليل – والتصوف مكونان أساسيان للكتابة القصصية عند أديبتنا، نكتفي هنا بقوله في القصة الأولى:

"وأنا الضاربة في جسد النفري" (ص ٩). أما موضوعة الفراق، فأغلب قصص المجموعة تشخص أوجاع وآلام الفراق والطلاق والرحيل.. بين الرجل والمرأة، بين الذات والآخر..

**٢– روافد الكتابة:**

الرافد هو ما يمد الكتابة بالماء كي تنبت قصيدة أو قصة أو لوحة. ويهمنا أن نسجل أمرا أساسيا: إننا أمام أديبة تملك المعرفة اللازمة من جهة، ومن جهة أخرى يبدو عشقها واضحا لأجناس أدبية ولفنون لا يمكنا إلا أن تزيد القص قوة وعمقا.

إننا أمام أديبة تبرز معرفتها بأنواع والخمور وأصناف الطيور والأشجار وبأحداث الملابس والعطور، كما لا تخفى معرفتها بالتاريخ والفلسفة والأساطير الإغريقي والشعبية والموسيقى والغناء.. نعتقد أن هذه المعارف وغيرها ضرورية لكل كانت يريد كتابته أصيلة راسخة عميقة.

أما عشقها للشعر والتشكيل فإننا سنتناوله بعد حين كمكون أساسي في التجربة، لكن المعرفة بالفن التشكيلي، بتاريخه وأعلامه، تبدو من خلال هذا النموذج: "دلف إلى حجرة الدرس سعيدا على غير عادته. وأحس وهو يتحدث إلى تلامذته عن "فان جوخ" بفرح عارم. لأول مرة يعرف ما في قلب المأساة من خيوط البهجة.. كل النساء اللواتي التقى بهن فإن جوخ.. لم يكن في مستوى عاطفته، ولكنه لا يتسطيع أبدا أن ينكر أنهن حركن الوهج في قلبه فتأججت ألوانه.

تذكر الفتاة التي التقى بها هذه الظهيرة. وما هججته في دواخله. ابتسم. وبدل أن يقول تلامذته ما قاله "فان جوخ": لقد شاخ العالم. وكثرت تجاعيده. وبدأ وجه اللوحة يسترخي أكثر". قال لهم: مشكلة " فان جوخ" أنه يحلم بشرفة تطل على بحر. وببحر يعانق امرأة منذورة للريح" ص ٥٧.

**٣- شعرية الكتابة:**

سبق أن لفتنا الانتباه في المجموعة القصصية الأولى لزهرة زيراوي إلى كتابتها[٤]، بحيث يقود الدال الواحد إلى معرفة أكثر من مدلول، ويكون المدلول أكثر انفلاتا من الدال. فهذه الكتابة تمتص الحلمي واليومي والشعري والسردي والأسطوري، الأمر الذي يمنحها إمكانات عديدة.

من أين أتتها هذه الإمكانات هو ما سنعرفه من خلال هذه العناصر:

أ- الكاتبة زهرة زيراوي هي كذلك فنانة تشكيلية، ولهذا لا عجب أن تزخر قصصها بلوحات تشكيلية مرسومة بالكلمات، وهذه إحدى اللوحات:

"كنت أنا أسند رأسي إلى كتفه، وانغمر في رسم لوحة تسكنني. هكذا بدت اللوحة في النهاية، امرأة تتمدد على أريكة بنية قاتمة، تجعل رأسها بين ذراعيها وتشكل يداها انسيابا هادئا، على المخدة، يشكل الانسياب رأي حصان يهادن المرأة، في النهاية التحم جسدها بجسده لتبدو فعلا كأنها المرأة الحصان" (ص٩).

لا شك أن تأثير الفن التشكيلي يمنح اللغة والمشهد القصصي قوة ورمزية تتطلب قارئا صبورا لا يطلب التسلي، بل التأمل وتعلم فك رموز اللوحات الفنية.

لكن تأثير هذا الفن يمتد ليتسرب عبر كل مظاهر ومستويات القصة: إلى طريقة بناء الجملة، والمقطع، والقطة، إلى طريقة التعامل مع الصفة البيضاء.

وهذا نموذج عن ذلك:

"أصمت ثم .. أحدق في الصمت.

أنزع نفسي من صمتي، وأخرج، مفتشا عن وجهة أخرى.

أستسلم لخطواتي، وهي تقودني نحو البحر.. " (ص ٦٦).

ب - الأمر الغلط أن نضع حاضرا بقوة وبأشكال عدة في هذه القصص: نحن أمام كاتبة تعشق الشعر، تحفظه وترويه.. القاصة تكتب الشعر أيضا، ولهذا نتحدث عن الكاتبة / الكتابة - بالمفهوم الذي وضعه النقد الحديث.

نجدها في قصصها تجعل من أبيات أو مقطع جزء منصهر لا يتجزأ عن قصتها، وهي أبيات من الشعر العربي القديم (ذو الرمة) أو الحديث (عبد المنعم رمضان، عبد الناصر خلاف)، ومن الشعر العالمي (جاك بريفير).

لكن يمكننا أن نذهب من خلال التراكيب الجملية عن المألوف:

فالتركيب الذي يتكون غالبا من صورة فنية (تشبيه، وهذا عنصر شعري آخر) يقلب، بحيث يقدم ما يؤخر عادة ويؤخر ما يقدم، كما في هذه النماذج: "كعرف الأطباء المغموسة في لجة من أضواء النايلون، كانت غرفة نومنا" (ص٨).

"كدورة دموية تنسحق، تعاقبت الأيام" (ص١٦).

كما تظهر الشعرية مكونا أساسيا من خلال الحضور المكثف لصور الفنية وخاصة التشبيه، وهو غالبا ما يعمد لأنسنة ما هو غير إنساني أو لتشيء ما هي إنساني، نقرأ في ها النماذج:

"تبدو الصويرة وجها ممعنا في الضحك، وجها ممعنا في البكاء" (ص٣٢).

"يمتد الشارع أمامه كالجسد المحروق" (ص ٣٦).

"الكرسي كان صامتا" (ص ٣٣).

"أنا الجدار المقابل" (ص ٣٨).

"أنا الجورب المثقوب" (ص ٦٧).

وقد تجتمع الأنسنة والتشيؤ كما في هذه اللوحة الاستعارية.

".. ها أنذا أقطع شفتي من وجهينا المتلاصقين.

أحسست أن الزمن يضحك على بهذه الشفة المطمئنة وهي تقبلني على جدار إسمنتي بارد وصامت (ص ٣٩).

ونجد ضمن المجموعة قصة غرقة في الرمزية والاستعارية، شخوصها أشياء مؤنسنة. وذلك واضح من عنوان القصة "تقول الأشياء نقرأ فيها:

".. رأت قميصه يتكئ على تنورتها، ورأت تنورتها تبتسم، سمعت قميصه يقول:

"إني أحبك".

انكفأت حمالة الثدي نحوه وهمست:

"أشعر بالبرد، دثرني.. الفضاء بدونك محنط وجامد" (ص ٥٠).

"اتكأ السطر الأول على السطر الثاني وقال:

"أفتش فيك عن رويدي لأحيا".

قال الحرف ما قبل الأخير للأخير:

"أنا أشايعك" (ص ٥٢).

إلا أن المهم أيضا أن الكتابة تحول المقطع الشعري إلى نهاية دالة وفائضة يختزل فيها المقطع كل ما يمكن أن تقوله الحكاية عن حياة رجل. نقرأ في نهاية قصة "لوحة وبقايا نبيذ".

"يتفرس أشياءه ويضحك، فقط

لوحة.

وحذاء.

وبقايا نبيذ.

وخمسون عاما خاوية" (ص ٤٠).

بعض القصص يمكن اعتبارها قصائد شعرية قائمة بذاتها – وما يلفت انتباهي ويتسحق الدرس أيضا هو هذا الإيقاع الشعري للقصص:

"فاسمي ليس موجودا في قاموس الكلمات. وجنسي لا باب له في معجم اللغات.

قولي لها: معذرة فقط.

قولي لها مارد. سقر. قولي لها غول.

قولي لها معذرة فقط.

قولي لها إنني ظل الشيطان. وظل الملاك.

وإن قلبي لا دقات له. وإنني بدون دقات. قلبك بلا لزوجة. وأنني لا مساحة لي. وأنني بدون ذاكرتك لا ذاكرتك لا ذاكرة لي. وإنني ريح بلا نفس. وأنني سراب يحترق، ويتمزق، يتورم، ويخطو على الحبل الفاصل بين الزمن والعدم وبين العقل والجنون، قولي لها معذرة فقط" (ص ٤٢).

ويمكن أن نعتبر الحذف الذي ليس مجانيا، بل يسعى إلى أن يجعل من البياض دالا (قصة "نصف يوم يكفيش حذف سطرين من صفحتها الأخيرة عوضا بنقط الحذف، وتبدأ قصة "حكي قديم" بحذف ينتهي بعلامة تعجب.)، كما يمكن أن نعتبر تقطيع الكلمات (آخر كلمة في قصة "تفول الأشياء، وآخر كلمة في قصة" فاليوم للحلقة المفقودة..) من مقومات هذه الشعرية في لغتها ورمزيتها وإيقاعها.. هل هي بلاغة الصمت والحذف التي تحدث عنها أجدادنا، تجد موقعها أفضل في الكتابة الجديدة؟

**٤- جدوائية الكتابة:**

في السنين الأخيرة، تعالت الأصوات بعضها يعلن ألا جدوى من الكتابة وبعضها يصر على جدوائيتها وألا ينتظر منها أن تغير العالم بين عشية وضحاها.

وتندرج قصص الكاتبة ضمن الطرف الثاني، فهي تصر على طرح الأسئلة الكبرى الأبدية والأسئلة اليومية المتكررة.. تصر على الارتباط بقضايا الإنسان، بقضايا المرأة، بقضايا الفئات المهمشة.

ترتبط الكتابة في هذه القصص بالليل: القصة الأولى عنوانها – تهاويم ليلة باردة، والثانية عنوانها – فاليوم لهذه الليلة – وفي القصة الثالثة نطلع على – أحلام صغيرة جدا، جدا – لخادمة تحلم ليلا، والقصة السادسة – لوحة وبقايا نبيذ – ذات بنية "ألف ليلة وليلة"، تحكي لنا عن بعض الليالي..

ومن الملاحظ أن الارتباط بالليل يعمل عمله داخل الكتابة على مستويين:

من جهة يغلب على حكي الليل الاحلام والتهاويم والاستيهامات.. الأمر الذي يدفعه – أي الحكي – إلى مسالك تغنيه وتفجر فيه طاقات جديدة وخصبة وتمنحه قوة ورمزية بفضل عمليات الحلم وآلياته (التكثيف، النقل..) فنحن أمام لغة تقول أكثر مما يبدو أنها تقوله، وأمام كتابة قصصية تحاول أن تعيد النظر في المفهوم السطحي الأحادي البعد للشخصية والحدث.

وهذه نماذج من هذه المحكيات:

–ينهض من قبضة حلم. أحس بالحوافر تطأ سمك الجليد الهش، يسمع الجليد يتهشم، طق، طق، طق. قال لها: الأمس دفء احتراقي في وجودك!.. على أن أقدم للأميرة شهر زاد بكارة عشق كل ليلة. يحس بالجليد يتهشم داخل صدره.

.. طق. طق. طق. بات في مركز الشرطة، قالوا له: ستخرج حتما. فقط سلمنا جنونك.. فررت بي منهم. اعتقدوا أني غيره. قالها وهو يستيقظ" (ص٣٩).

"كغرف الأطباء المغموسة في لجة من أضواء النايلون، كانت غرة نومنا. وأنت ترقد إلى جانبي، تحرج من غطائك وتقف قبالتي تسألني:

- من كان ينام حدك..؟

كنت أنت تنام إلى جانبي. وكنت أنت قبالتي. كنتهما أنت وحدك معا.. (ص٨).

إن ارتباط الحكي بالليل يحل جانبا من جدوائية الكتابة. يتعلق بكيف نكتب، كيف نخلق إضافة، والكتابة تطرح أسئلة تصب في هذا المنحى:

- من هذا الذي يستطيع إعادة تشكيل الذي مضى وعلى غير ما كان عليه؟ .. (ص٣٨).

- كيف يمكن إدراك الشيء في نفسه، مع استحالة فصلة عن غيره؟..

ومن جهة ثانية، فالليل يدفع الحكي إلى الداخل، إلى التعبير عن الأحلام والرغائب، إلى الارتباط بالذات. وهذا الارتباط بالذات يأتي على مستويين: تذويت المادة القصصية (في أحداثها وأمكنتها وعوالمها..) بحيث تسقط الرغائب والأحلام.. الذاتية على العالم الخارجي كما رأينا في الأنسنة التي خضعت لها الأشياء في قصة – تقول الأشياء، وبمعنى واسع، فالكتابة أضحت ارتباطا بالذات تحاول الترميم والتركيب وإنقاذها من تمزقاتها:

"لا أنا أنا.. ولا هي هي بداخلي، كلانا في غير ما كان عليه، فتات أقبض عليه، أحاول أن أعيد تركيبه" (ص٦٧).

لكن الارتباط بالذات يعني أيضا طرح كل الأسئلة والقضايا التي تهمها كإنسان – ولأنه حكي الليل أو ليل الحكي، فهي تطرح مشكلا ملتبسا: الرغبة في الآخر والنفور منه في نفس الوقت، إنها قضايا والتباسات العلاقة بين الرجل

والمرأة: "كنت تريد امرأة بانكسارات مائة عام أو تزيد (..) في كل صباح، في مساء، أنظر في المرأة يطالعني وجهي المرور. من يحيا يوميا مكرورا معادا. هل يتسطيع أن يمنح هذا الرجل امرأة بألف معنى؟.. لم أكن أستطيع.

(..) لقد محوتني كثيرا لأكونك (..).

كنت تريد أن تكون نابليون بونبارت أو نيتشه، وأن لم أكن أريد أن أكون عدا امرأة في كنف رجل، يهبان لبعضهما أمانا كل صباح (..) كنت تريدني أن أفرد لك جسدي كل مساء عذراء غير مستهلكة. وأنا مللت أن أبسطني كل ليلة على خراب. (..) أنت تريدني أن أذوب. دون أن تتجه نحوي ولو خطوة واحدة.. (ص٤٤/٤٥).

إن الكتابة تتناول علاقة الرجل والمرأة وقضايا المرأة بالأساس بالكثير من الجرأة، فتطرح مسألة الطلاق والزواج والوحدة والخوف والموت البطيء والفقدان والملل والصمت.. تقول عن الزواج. "ما تكاد المرأة تكتمل، حتى تتزوج، وما تكاد تتزوج حيا تنتهي (ص ١١).

وهي لا تدعو إلى إبعاد الآخر ونفيه، فيه على لسان أحد الأشياء تقول: "أفتش فيك عن وريدي لأحيا" (ص ٥٢)، وهي تطرح أسئلة تلامس عمق القضية: "كيف هو الرجل الذي تريده المرأة (ص ٢٦).

وجدوائية الكتابة تظهر في عمل هذه على ممارسة فعلها في المتلقى، فتدفعه إلى طرح الأسئلة والقضايا (هيمنة الاستفهام وتطالبه بممارسة أفعال (هيمنة الأمر والطلب). وهذا نموذج تنتهي به إحدى القصص.

- (..) ليرتعش صدرك، لتستفق. لتحلم.

كـل شـيء حلـم، نحلـم حـتى في اليقظـة البـؤس الأبـدي، ولنعيـد للأشـياء عفويتها.. ش(ص٨٥).

إن الكتابة تؤسس كتابة قصصية بشعرية تعتمد التكثيف والاستعارة والانزياح واشتغال المتخيل وبجدوائية تلامس الأسئلة الأزلية: ما الحب؟ ما الروح؟ ما الموت؟ ما الإنسان؟ ما الحياة؟ ما الجنس؟ ما المرأة؟ ما الرجل؟ إنها الأسئل الأزلية ولكنها اليومية الراهنة تؤرق الكتابة وتؤرقني كقارئ.

**الهوامش :**

١) زهرة زيراوي . نصف يوم يكفي . قصص . ط ١ ١٩٩٦، مطبعة النجاح الجدية، الدار البيضاء، ص٣٧.

٢) زهرة زيراوي . الذي كان .. !" ط١ ١٩٩٤، مطبة النجاح الجديدة . الدار البيضاء.

٣) عبد الرحيم مؤدن . الإرث "السبعيني" والقصة القصيرة عند كتاب "الحساسية الجديدة" . مجلة الاداب، العدد الأول والثاني، يناير فبراير ١٩٩٥ السنة ٤٣ بيروت . لبنان ص ١٢٢/١٢٧.

٤) حسن المودن، الكتابة المكثفة في "الذي كان ... !" العلم الثقافي السبت ٢٣ دجنبر ١٩٩٥. السنة ٢٦ ص٣.

## طفولة الكتابة

### في مجموعة "رائحة الورس" لعبد النبي دشين [1]

**أول ما يلفت الانتباه لمن يقرأ قصص عبد النبي دشين أو بعد الانتهاء من قراءتها هو هذا الحضور الملح للطفل وللطفولة، وإذا أردنا الدقة نقول هذا الحضور الملح لطفولة الكتابة.**

"رائحة الورس" هي القصة التي تتصدر هذا المجموعة التي تحمل نفس العنوان، وأهم ما يميز هذه القصة أنها تخلخل القواعد التي ألفنا أن تتأسس عليه القصة، فنحن هنا أمام قصة يصعب ركبها ويبدو أنها بدو فائدة، لكن أهم ما يميزها أنها عالم مغاير فيه يعيد الطفل تكشيل العالم وفق رغبته: عالم لا يصلح لشيء لكنه يجلب اللذة. وهذا ليس كلاما نسقطه على قصص كاتب مفتون بالأطفال ففي هذه القصة تستعيد الكتابة طفولها بكل أسرارها وألغازها وأسئلتها الشيطانية من خلال حكايا الجدة والجد ص ٨ – ٩.

وكنا إذا جاء الشتاء نتكوم حول المرقد نفرك أيدينا ونستطيب نشوة دفء مفتقد ونختلس السمع لحكاية الجدة. وإذ أضاف الغول صبيته أعد العد وأجهز على نبات الأنس في الفخت وما ارتوى جرحه الغائر، في تساؤل شيطاني كنا نسأل الجدة وهل للغيلان أحاسيس؟

ونحرم أنفسنا متعة الحكاية فتنهرنا بصمت تردد صداه انكماشات وجهها وتضيع الحكاية. في هذه القصة تستحضر الكتابة مرحلتها الأوبية بحكاياتها العجيبة الغربية، بأسئلتها الصعبة المستحيلة ولا عجب أن تنتهي هذه القصة بخبر متداول: خبر استعادة الطفولة (ص١٠).

وفي قصص هذه المجموعة يحضر الطفل لا فقط باعتباره شخصية قصصية كما في قصة "نزهة المشتاق لوقائع سفرة السندياق"، بل باعتباره ساردا . يكفي القول: الطفل ساردا، لتتفجر الأسئلة والحيوية والاستغراب: في قصة "الأطفال يتلون وصية الزجاجي" يعتمد الكاتب على التحويل والقلب، يحول الجدة عن دورها كسارد مانحا إياها دور المتلقى، ويحول الطفل عن دوره كمتلق ما نحا إياه دور السارد: "حكي الطفل لجدته قال.. "ص ٥١.

وهذا القلب والتحويل يمس الكثير من ثوابت الحكاية الشفوية: فبدل "كان يا ما كان" نجد: "يكون ياما يكون". فإذا كانت الجدة ساردا مرتبطا بالماضي، فإن الطفل سارد مرتبط بالحاضر والمستقبل، فهل نحن أمام كتابة الحاضرة والمتسقبل؟ لكن التحويل لا يقف عند حد تبدل الأدوار، فالطفل كما الجدة تنسحب عليه كل سمات الدور، فما كانت تقوم به الجدة – السارد تجاه متلقيها – الطفل هو ما يقوم به الطفل الآن بعد أن أصبح ساردا تجاه متلقيه – الجدة.

"تأوه الطفل وبيده اليسري ربت على كتف جدته بينما طبطبت يمناه على راحتها، رفعت الجدة رأسها، غيمة من الحزن كست انكماشات الوجه، ومن بين هذه الانكماشات انسربت دمعتان كالجمر سقطتا فوق يد الطفل الذي تدارك الموقف محاولا تهدئة روح الجدة" (ص ٥٢).

إن هذا القلب والتحويل أشبه ما يكون بالتحويلات التي يقوم بها الطفل في لعبه، فهل نسمح لأنفسنا بالحديث عن كتابة لاعبة (بالمعني الإيجابي طبعا؟).
إن هذا القلب والتحويل أشبه ما يكون بالتحويلات التي يقوم بها الطفل في لعبه، فهل نسمح لأنفسنا بالحديث عن كتابة لاعبة (بالمعنى الإيجابي طبعا؟). إن

قصص عبد النبي دشين تدعو إلى درساة مفصلة ودقيقة حتى نستطيع الإجابة عن هذا السؤال والوقوف عند الخصائص الأساسية لهذا النمط من الكتابة. ويكفينا هنا أن نختم بمقطع دال لس. فرويد عن الطفولة والكتابة: "كل طفل يلعب إلا ويتصرف كشاعر (ينبغي اليوم أن نقول ككاتب)، ذلك لأنه يخلق عالما لنفسه، أو بعبادة دقيقة، لأنه أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه (..) وهو يحمل محمل الجد لعبه، ويوظف فيه كميات كبرى من الوجدان. وضد اللعب ليس هو الجد بل الواقع.." (٢).

**الهوامش :**

١) عبد النبي دشين. رائحة الورس ١٩٩٤ مطبعة النجاح الجديدة البيضاء. ص ٥٤.

٢) ١٩٧٠. NR.F - p702.S.f REUD - Essais de psychlyse applquee

# شعرية الحواس

## عند ربعية ريحان قصة "شدة العنفوان" نموذجا

**كيف تشتغل الحواس في التجرب الروائية والقصصية بالمغرب؟ سؤال كبير ومهم، ولا شك أن محاولة الإجابة عند ستوقفنا على أمور كثيرة، منها أساسا ما يخص التجربة القصصية الجديدة بالمغرب عن سابقتها.**

صحيح أن السرد يرتكز دوما إلى الحواس، لكن طريقة اشتغالها والغرض من استثمارها وارتباطها بما يرمي إليه هذا النص السردي أو ذاك، كل هذا هو ما يميز تجربة عن أخرى.

لقد اخترنا لهذه المحاولة البسيطة (التي لن تحيط بكل جوانب الموضوع) قصة قصيرة نراها تستحق الاهتمام سواء بالنظر إلى موقعها ضمن قصص القاصة ربيعة ريحان أو بالنظر إلى مغايرتها لتجارب سابقة، ويبدو من خلالها أن الحواس ليست إلا مجرد ناقلات "محايدة" تنقل إلينا بكل أمانة ما تراه أو تسمعه من الآخرين والعالم الخارجي. إنها قصة "شدة العنفوان"، نص قصصي تشتغل فيه الحواس بطريقة مميزة فهي الجسور التي ينشئها السرد من أجل إقامة علائق بين الشخوص والعالم، لكنها أيضا مرايا، تعكس في وضح أو نصف عتمة، شيئا آخر غير هذا الظاهر الذي يتقدم مباشرة، وهي أيضا موضوع الحكاية.

الألم الذي تشكوه الذات (البطلة الساردة) وتنشد له علاجا واقع في الحواس، وبالتالي فأي علاج لن يكون إلا فيها.

حاستان أساسيتان تهيمنان على هذه القصة القصيرة: النظر والسمع. وهنا تجدر الإشارة إلى مسائل أساسية: هذه الحواس تحاول تجاوز وظيفتها الطبيعية

تريد أن تكون كلاما، سردا لا تكون كلاما، لا تكتفي بوصف ما تراه بل تصف أيضا ما هو لا مرئي، ولهذا ينبغي ألا ننسى ارتباط هذه الحواس في هذه القصة بالإحساس والخيال والتذكر، إلا أن ما تلزم الإشارة إليه، هو هيمنة حاسة أساسية على باقي الحواس: نقصد حاسة النظر التي تأخذ أكبر قسط من ناحية المعجم في هذه القصة، حتى الكلمات التي ترتبط بحاسة السمع، فأغلبها يستدعي النظر (كان الضحك حوالي كثيرا... سألني..) إضافة إلى أن الحالتين معا (النظر، السمع) تعملان من أجل صياغة منظور الذات إلى ذاتها، وإلى العالم والآخرين، فالنظر إلى الذت وإلى الآخر لا يستعمل العين فقط، بل وباقي الحواس (وربما لهذا يفضل النقد الجديد استعمال كلمة المنظور، الرؤية).

ما يخصص النظر في هذه القصة القصيرة، أنه علاقة من خلالها تكون الذات الناظرة فاعلة (أرقب، وجدت، أهرب بعيني..) إذا كان هذا الأمر عاديا، فإن ما يلفت الانتباه في هذه القصة أن العالم أيضا. الذي يفترض أنه هو الذي ينظر إليه وفيه. يصير فاعلا ويفعل فعله في الذات، كما في هذه المقاطع:

- "يمنحني المنظر أمامي.. خفة سرية..".
- يعرف كيف يراودني هذا المشهد..".
- يحملني سيل الصور التي تصادم مختلس..".

هكذا لم يعد النظر مجرد وسلة لالتقاط الصور، بل صار قدرة على إنشاء علاقة مع العالم الخارجي، علاقة تواصلية تفاعلية بين الذات والعالم.

من خلال العالم، ومن هنا سنفهم سبب استثمار المرأة والسرد المرآوي بكثافة في هذه القصة كما في المقطع.

- "أرقب المشهد، حتى النقطة القصوى في عمق المرآة، فتتبدى الزاوية الحادة للحجرة شاردة وحزينة، وأشياؤها المكونة ذات غرابة..".

إن ما يتراءى من العالم الخارجي مرآة تضيء دواخل الذات، وهذا يعني من جهة أولى أن الذات الناظرة لم تعد تسعى إلى نقل فوتوغرافي ميكانيكي للعالم، بل هي تحاول أن تجعل من احتكاكها بهذا العالم جسرا يقودها إلى الانطلاق في تأسيس وعي داخليتها، بذاتها، وبالعالم والآخرين، لكن من جهة أخرى لا ينبغي أن ننسى أن المرآة (والسرد المرآوي) تقدم شيئا للنظر، لكنها لا تقدم إلا انعكاسا، تعلن حضورا لكنها تختزله إلى صورة غالبا ما تكون صورة شعرية (بالمعني الواسع). كما في هذا المقطع.

"أتعرى كلية، فتأخذ الوردة مكانها في قلب المرأة، وتشهر في وجهي، لا خفر، خطوطا جسدية بأشكال لا تحصى..".

وإذا كانت الحواس هي التي تخلق علاقة تواصلية بين الذات والعالم والآخرين، فإن هذه العلاقة - في هذا القصة - يطبعها النفور - والتوتر، وهنا تأتي أهمية حاسة السمع: فالذات تقاوم الانتماء إلى عالم الطنين أوالصخب "المقام للقصف والتآمر ذي المسح الثقافية"، ومقاومتها تتجلى في الانزواء: "وكنت انزويت في وحدانية.." كما تتجلى في الألم والوجع الحاد الذي أصاب الذات بعدا احتكاكها بهذا العالم. وهناك تأكيد على التلازم الوجع الحاد والطنين"، "وكنت أكدت قد مدار الحكي على تلازم الوجع الحاد والطنين". وكنت قد أكدت في مدار الحكي على تلازم الوجع الحاد والطنين"، والذات تعيش حالة مزمنة، لأن العالم يكرس باستمرار صخبه المقصود. ويفرضه على الذات بفعل الترويض على الصبر والمعاشرة.

وبما أن الحواس لا يمكن إيقافها وحسبها ولأنها تجد دوما منفذا لتمارس لعبتها، فلذا ينبغي البحث عن العلاج، ولن يكون إلا في الحواس نفسها وخاصة حاسة النظر. ومن هنا تأتي أهمية النظر مرة أخرى: فعلاج حاسة السمع لا يجدي، قامت الذات بتصحيح سمعها، لكن دون جدوى، تقول: "رجة النبض، وتلك الزغللة التي تأتي بعد الإجهاد، جعلتني أضع بين الحين والآخر أصابع متعبة عند الصدغين، وأضغط قليلا، فتتلاشى الذبابات في مطافات بعيدة لكن سرعان ما تعود في صخب مشوش..".

لكن عندما يتدخل الآخر (هنا.. الرجل المسرحي المرافق للبطلة الساردة) لتصحيح النظر، فإن هذا التصيح يفصل الذات عن واقعها الذي تضعه موضع السؤال برحلة في الغياب، بمرآة في الخيال:

"وضع (أي الرجل المسرحي) السبابة والإبهام عند ملتقى مجرى العينين، تحت الجبهة تماما، وفي حركات تصحيحية، كان يشكل بلورة أولى لنسيج العمل الشفائي الجاد..

الضغط الخفيف والدوران، ترسمه حركات الأصابع، فيما التدبير بكامله، أن يسرح الذهن وينطلق بعيدا في لعبة غياب بعيدا عن مسار الألم".

لكن لعبة الغياب وحدها لا تكفي، بل لابد من لعبة العراء والعراء أمام المرآة، إذ بهذه اللعبة يزول الألم تماما، خصوصا عندما تتعرى الذات وترقب نفسها جيدا في المرآة. والعراء هنا كلمة مركزية، كلمة مفتاح، هناك العراء وهناك العراء المنعكس في المرآة، لكن هنا أيضا "مرآة للذات في الخيال عارية"، تحمل سيلا من الصور يقود الذات إلى ذاتها عارية في مرآة الخيال، يجعل من النظر لا

قدرة فقط على وصف ما نراه، بل قدرة على استشعار واقع جديد، واقع عميق وبدئي يفترض نشدن اللامرئي، حي لاوجد للألم:

"صورتي في البلدور، كما يلزم، تحت ثقل العراء، تنضد في التباس الوصول في رحلة تركيز واسترخاء إلى نقطة هناك. يزاح بعدها وقع ذلك الألم (..) أن يسرح الذهن وينطلق بعيدا في لعبة غياب، بعيدا.. عن مسار الألم..". إن "شدة العنفوان" قصة قصيرة، تحاول أن تؤسس شعرية للحواس جديدة وخصبة.

**الهوامش :**

١) نشرت هذه القصة بجريدة "القدس يوم الجمعة في آيار (مايو) ١٩٩٦ العدد ٢١٧٢.

## الكتابة المغربية المقلقة عند محمد غرناط

**إن مفهوم "الغرابة المقلقة" من أهم المفاهيم الجوهرية التي وضعها فرويد انطلاقا من قراءاته العميقة للأعمال الأدبية. ونحن لا ينبغي أن نسقط هذا المفهوم، تعسفا، على قصص محمد غرناط*، بل إن قراءتنا ومعاشرتنا لقصصه فرضت الاستعانة بهذا المفهوم.**

لقد وجد المختصون والمهتمون صعوبة كبيرة في نقل هذا المفهوم من اللغة الألمانية Das unheimliche، فالترجمة الفرنسية المستعملة على نطاق واسع L inquitente etrangete - un Hein من العبارة الألمانية مع أهميتها، الأمر الذي دعا البعض إلى اقتراح ترجمات أخرى من مثل L Etarange familer ونفضل الحفاظ على الترجمة المستعملة في اللغة العربية – الغرابة المقلقة – من طرف بعض النقاد والمترجمين[١].

وأهمية هذا المفهوم تأتي من كونه أعاد النظر في الفكرة الضيقة للجمال ووسع مجال علم الجمال: فلم يعد هذا الأخير يهتم فقط بما هو جميل وحسن، بل انفتح على القبيح والبشع والمرعب والمخيف.

وإذا كنا نصادف في الحياة أمورا غريبة ومقلقة ونخضع لتأثيراتها فإن س. فرويد يرى أن الغرابة المقلقة للتخييل والإبداع الأدبي تستحق وقفة خاصة واهتماما واسعا، لأنها أكثر خصوبة من الغرابة المقلقة للحياة المعيشة الواقعية، فالأولى تحوي الثانية كما أشياء أخرى لا تسمح بها شروط الحياة المعيشية،

والأهم أن في الإبداع الأدبي أشياء كثيرة لا تبدو غريبة مقلقة (كأن يتكلم الحيوان كما عند غرناط وابن المقفع..)، وقد تكون كذلك في الحياة الحقيقية، وأن في الإبداع الأدبي إمكانات كثيرة لإنتاج تأثيرات الغرابة المقلقة التي لا يمكن أن نلقاها في الحياة.

إن من بين هذه الإمكانات ما سنراه في قصص محمد غرناط، لكن قبل ذلك نشير إلى أن س. فرويد يهتم، وهو يدرس الغرابة المقلقة في عمل أدبي، بتجلياتها النصية وبآثار هذه التجليات والإمكانات النصية.

من الإمكانات المتاحة للكاتب أن يخلق ويختار بطبية خاطر العالم الذي يقدمه بشكل يطابق الواقع الذي نعيشه أو يبتعد عنه بطريقة أو بأخرى.

وبخصوص قصص كاتبنا، فهو غالبا ما يخلق عالما بعيدا عن الواقع، غريبا ومقلقا، وأحيانا أخرى يتناوب أو يمتزج الواقعي واللاواقعي بشكل محير ملتبس: إذا أخذنا قصة "الدجاجة والكأس" فإننا سنلاحظ أولا أننا أمام قصص الحيوان (وأغلب قصص المجموعة كذلك)، وثانيا تبدور المفارقة الغريبة من العنوان: ما العلاقة بين دجاجة وكأس، وثالثا ما إن نبدأ في قراءة القصة حتى تزداد الحيرة والغرابة: شخص يمسى "با على " يدعو الدجاجة إلى الكف عن الشراب والذهاب إلى البيت، لكنها تتراجع خطوة وتنفش جناحيها؟ أهي أنسنة الحيوان أم حيونة الإنسان؟ ما هذا العالم الذي يتزوج فيه إنسان دجاجة، عالم فيه تتكلم الدجاجة تارة كلام الإنسان وتارة كلام الدجاج، عالم فيه يشتد الجوع بالرجل، ويشتد العطش بالدجاجة، عالم ينتهي بأن للدجاجة لها عيني وأذني رجل؟ ولن ننسى أن قصة الدجاجة المرأة الآثمة هي، حسب القصة نفسها، من حكايات الليل.

ومن هذه الإمكانات أن يخلق الكاتب الشخوص كما يريدها: وكاتبنا غرناط يجعل الحيوان يتكلم كالإنسان، ويجعل الإنسان يمتلك قدرة على التحول إلى حيوان (والتحول والتشوه والمسخ من تجليات الغراب المقلقة ومن إمكانات التي وظفها بشكل لافت للنظر): ففي قصة "حدث الآن" يتحول صديق الرواي . والراوي نفسه في النهاسة . إلى رجل يعض كلبا، أي إلى كلب، وفي قصة "رباعية ميلانو " يتحول الرواي، وهو الطائر الحر، إلى قرد، وهناك من يقول إنه تحول إلى حمار، وعن هذا التحول يقول الرواي نفسه.

"حتى منتصف نهار أمس، كانت حالتي عادية. لم يظهر على أي شيء يثير الاستغراب، فلم أعرف سببا لكل ما حدث، هكذا وبشكل فجائي، تداخلت أعضائي في بعضه، وتقوس ظهري إلى حد لم أستطع معه الموقوف على اثنين، ودرجت على أربع أن يسمع إحدى حركاتي، وقفت أمام المرآة أتأمل نفس، نصف جسدي سكن النصف الآخر. تحولت بغتة إلى كائن صغير. تغير في كل شيء لون شعري ولون عيني وتفاصيل وجهي. ما عدا حجم رأسي ولكنه بدا اللحظة صخما. أربدت أن أقول كلمة لنفسي عجزت.." ص٦٩.

ومن الإمكانات القدرة على خلق كائنات لا واقعية، خرافية: وإن كانت الغولة – من الحكي الشفوي الشعبي (فيه هو أيضا ذلك الغريب المقلق)، فإن – غولة – غرناط ليست تماما – ذلك الحكي. إنها غولة تعرف الرواي الإنسان المتحول، وتحدثه بكلام الإنس، لكن أوصافها مرعبة، ويلتبس الأمر على القارئ: هل الغولة هي البتول – الحبيبة التي من أجلها جاء الراوي إلى ميلانو بعد غيبة طويلة؟

"..حتى سمعت خلفي ضحكة ممطوطة، فوقفت والتفت مذعورا.

نظرت في الوجة الذي يتبعني وأخذت فجأة أرتعد، كدت أهوي ولكني بذلت جهدي كي أبقى واقفا. الغولة، ها هي بعينيها الشرهتين، وفمها باسخفاف.. (ص٧٦).

ومن الإمكانات أيضا الاختيار بين محكي وقائعي بأحداث واقعية مألوفة وبين محكي وقائعي بأحداث لاواقعية غريبة ومقلقة كما في قصة "حدث الآن":

".. وتوقف بصري عند عنوان غريب: "رجل يعض كلبا..".

ضحكت من قلبي ضحكة طويلة، وتابعت الخبر بتأن: رجل خرج من بيته سالما، وعاد إليه بدون رأس. شهد سكان الحي أنه رجل سوي، راجح العقل، هادئ الطبع، شديد الانطراء قليل الضحك، قليل الكلام، يشكو من آلام غامضة لم يكشف عن سرها أحد. ترك البيت صباحا، وأخذ طريقا طويلا إلى مكان ما، ثم عندما كان عائدا في المساء اشتد جوعه، فصادف كلبا ذا شأن (..) "فدارت للرجل في الخواءش وطلب منه ضيف الله. رفع الكلب رأسه ونظر إليه باستخفاف وقال له ناهرا: "ابتعد عن ساحتى من فضلك:".

لم يعبأ الرجل الجائع بكلامه. وكرر الطلب (..) ولبث الرجل واقفا ثم أخذ فجأة يتغير، حتى صار كائناً غريباً ضخم الرأس شرس النظرات ساخن الأنفاس فاغر الفم. تخفف من أثوابه، وربع يديه في الهواء، وصرخ في وجه الكلب: "ضف الله يا ابن الكلب.. "(ص ٦٣ - ٦٤).

إن القدرة على الحكي والوصف واستخدام اللغة، وإن القدرة على التقاط حكايا وحوارات شفوية شعبية (في لغونا الشعبي نسمي هذا كلبا وذاك حمارا..دون انتباه إلى هذه الكلمات اللغوية التي يصير لها شأن آخر في الأدب)، أساسيتان في خلق إمكانات تسمح بنص غريب مقلق، لكن هناك إمكانية

مهمة يستخدمها محمد غرناط لتقوية نصه الغريب المقلق: إنها اللغة المجازية، صحيح أن كل الإمكانات والتجليات النصية للغرابة المقلقة تشكل في حد ذاتها لغة مجازية، بلاغة تحتاج إلى دراسة أعمق، إلا أن ما نريد التنبيه إليه هو هذا الإكثار من الصور البلاغة في تقوية هذا النصر الغريب المقلق: ومن بين الصور الأكثر إلحاحا التشبيه والاستعارة.

- " وحين كبوت كشمس صغيرة مدورة حادة الضوء تهزها من رأسها إلى قدمها" (ص٨٧).
- "كان كالنائم يتكلم في حلمه" (ص ٨٦).
- "هذه العلامة يا طائري الحر لا تعني شيئا" (ص ٧٢).
- "ويأخذ حبة ويلقيها بفمي ويقول ضاحكا: .كل يا طائري الحر" (ص ٧١).
- "قيل أن الله أرسل إليها أسودا مثل الفيلة وذئابا كالإبل ونسورا كالحمرا فقتلوها (ص ٤٧٧٤).

إن الغرابة المقلقة لها علاقة ليس بالقلق الطفولي، بل الرغبة الطفولية والإيمان الطفولي بأهمية اللعب، بالقدرة على خلخلة العالم وسبر أغواره وخلق عالم آخر: "وضد اللعب ليس هو الجد بل هو الواقع" (٣).

الواقع أن محمد غرناط بقصصه، يخلق عالما مغايرا، خصبا، بجمالية خاصة، يسائل بطرائق جديدة واقعنا المعيشي، لكن أيضا . وهذا أساسي . واقعنا الأدبي.

**الهوامش :**

* محمد غرناط . داد الذئب . فضاءات مستقبلية ط١ ١٩٩٦.

١) ترجمة اقترحها وجيه أسعد في ترجمته لكتاب مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، والتحليل النفسي - منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٨٧، ص ١٥٥.

٢) S.FRreud ` Linqutante etrangete et autres essais - cooll foliossais - tarduit l`allemand par B.Feron. Gallimard 1985

٣) s.Freud - essais de psychanalse applquee- NRF,1970 P702.

## خاتمة:

**هي تحولات في الدال والمدلول يعرفها السرد العربي الجديد، لأنه يسعى إلى تجاوز الأشكال والرؤى التقليدية، ويرمي إلى التذكير بأن جوهر السرد ليس هو فقط حكي قصة محكمة، بل هو كتابة تستدعي قراءة جديدة متيقظة تأخذ بعين الاعتبار في منطلقها أنها أمام تجربة خاصة وفريدة.**

لكن إذا كان هذا الإنجاز ذا أهمية كبيرة ما دام يستهدف التقدم بالكتابة كما بالقراءة إلى مستويات أكثر غنى وخصوبة، فإن الكف عن حكي القصص وإهمال التشخيص والهروب إلى عالم بعيد عن المجتمع والتاريخ قد يكون أمرا خطيرا لأن يوقف المنبع نفسه الذي منه ينبع التخييل الروائي، ويحكي على الكاتب بكتابة لا تفكر إلا في نفسها.

ومع ذلك، فإن السرد العربي الجديد قد استخدم آليات سردية (التذويب، البوليفونية، التكثيف، الإصاد المرآتي..) مكنته من أن يؤسس وضعه الاعتباري الجديد، فلم يعد يكتفي بمحاكاة الواقع، بل هو استعاد قوته الإنتاجية والانتهاكية، وصار يستثمر إمكانات الشعر والأسطورة والحلم والاستيهام و"الفانطاستيك"، ليقدم جسدا نصيا استعاريا يصعب معه الفصل بين الدال والمدلول ويستحيل معه القبض على المدلول النهائي، وهو ما يسمح بتعدد القراءة والتأويل.

أضف إلى ذلك أنه بهذه الآليات أعاد السرد للذات صوتها وصار بإمكانها الشك والسؤال والنقد والسخرية واللعب. وهو ما يجعل الأدب (السردي) من

إمكانات المستقبل، لأنه يحتفي بإنسانية الإنسان ويعارض الخطابات الآمرة القائمة على الاستعباد والإكراه والإقصاء.

مع السرد العربي الجديد صار المكان المفقود هو الموضوع المستحيل للكتابة. يصير المكان صوتا وتنتهك الحدود الفاصلة بين الذات والمكان، ويضحي الكتابة بحثا عن مكان هارب باستمرار ومرغوب فيه على الدوام (أمكنة الطفولة، أمكنة الأم). وبذلك تكون الكتابة إقامة في اللغة لذلك المكان الحساس وسفرا في الذات عبر الذكريات إلى تلك الأشياء الداخلية السرية والمكبوتة. ومسألة كتابة المكان تستدعي مسألة هذا التقليد الذي نسميه السرد والذي ليس الشكل القصصي والروائي إلا إحدى متغيراته.

وفي هذا السرد الجديد طفولة مستردة وميل نحو البحث عن عمق طفولي أمومي ليسند كتابة تواجه أسئلة الحاضر والمستقبل المستعصية، وتعمل على الدفع بالدال والمدلول إلى أقصى الحدود، للكشف عن حميمية الذات وللفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن حبها وفقدها، عن حلمها ووجدها، عن بحثها وإصرارها على استعادة إنسانيتها. وإجمالا، نقول إن السرد العربي الجديد من الإمكانات ما يجعله قادرا على التجديد الأدبي.

شيشاوة

فبراير ٢٠٠٠

**الأعمال الروائية والقصية:**

- أبو يوسف، طه – سلة العنب – سلسلة شراع – ١٩٩٩م.
- بـرادة، محمـد – لعبـة النسـيان – دار الأمـان. الربـاط – ط ١ – ١٩٨٧م. سـلخ الجلد – دار الآداب – بيروت – ط١ ، ١٩٧٩.
- بوزفور أحمد – صياد النعام – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ١٩٩٣م.
- داشـين، عبـد النـبي – رائحـة الـورس – مطبعـة النجـاح الجديـدة، البيضـاء ط١ ١٩٩٤م.
- الدغمومي، محمد – قصة عبثية – العلم الثقافي – ١١ فبراير ١٩٩٤.
- ريحان، ربيعة – شده العنفنوان – جريدة القدس – العدد ٢١٧٢ مايو ١٩٩٦.
- زيراوي، زهرة . الذي كان.. ! – مطبعة النجاح الجديدة – ط .١ ١٩٩٤.
- نصف يوم يكفي – ط١– ١٩٩٦ – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء.
- صوف، محمد – لاحكاية خالية من أي معني – العلم الثقافي ١
- الطيـب صـالح – بنـرد شـاه – ضـو البيـت – الجـزء الأول – دار العـودة بـيروت ١٩٩٨. (لم تذكر الطبعة).
- بندر شاه – مريود – دار العودة – بيروت – ط٢ – ١٩٧٨م.
- محفوظ نجيب – أفراح القبة – دار مصر للطباعة – الطبعة ٣– ١٩٨٧.
- غرناط، محمد – داء الذئب – سلسلة فضاءات مستقبلية – ط١ – ١٩٩٦م.

## المصادر والمراجع العربية:


- إسليم، محمد – الكتابة والموت، نحو ايتيكار جددة للحياة والموت – الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي – ١٩٩٦/١٠/٤ – ص٤– ٥.

- بيلمان – نويل، جان – التحليل النفسي والأدب – ترجمة حسن المودن – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٧م.

- الحجمري، عبد الفتاح – الكتابة والتجربة – العلم الثقافي– ٣ دجنبر ١٩٩٤ السنة ٢٥.

- الجاحظ، أبو عثمان – البيان والتبيين – حققه. وقدم له فوزي عطوي – دار صعب – بيروت ب.ت.

- الجرجاني، عبد القاهر – دلائل الإعجاز – تحقيق وتقديم م.ر. الداية وف. الداية .مكتبة سعد الدين . دمشق ١٩٨٧م

- طبانة، بدوي – البيان العربي – مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة الرسالة، ط٣ ١٩٦٢.

- عثماني، الميلود – السرد وتفسخ الكتابة القصصية (قراءة في مجموعة ضمير الخائب) . العلم الثقافي ١٨ فبراير ١٩٩٤.

- عقار عبد الحميد "جنوب الروح" لمحمد الأشعري: متعة التذكر وشهورة التشخصية واللعب – الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي عدد ٥٢٤ . ٢٨ نونب ١٩٩٧ – والعدد ٥٢٥، ٥ دجنبر ١٩٩٧.

- العوفي نجيب – القصة القصيرة المغربية إلى تطور أو إلى أزمة – مجلة الكرمل – عدد ٨– ١٩٨٢م.

- روبير، مارت – رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي – ترجمة وجيه أسعد – منشورات اتحاد كتبا العرب ١٩٨٧.

- المدني، أحمد - الكتابة المفقودة بين سلطة عقدين، الاجتماعي والأتوبيوغرافي - مجلة الفصول الأربعة . عدد ٢٩ السنة ٨- ١٩٨٥ .ص ٣١٠- ٣٣٩.
- معتصم، محمد - الحكي في "صياد النعام" - الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي عدد ٤٦٨ - ٢٢ شتنبر ١٩٩٥م.
- المودن، حسن - لا وعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي - رسالة جامعية لنيل دبلوم الدرسات العليا - ١٩٩٦م. خزانة كلية آداب الرباط.
- الكتابة والموت والفقدان في رواية "جنوب الروحش" - الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي عدد ٤٨٠ . ٣٠ غشت ١٩٩٦ - ص٦.
- الكتابة المكثفة في "الذي كان ..!" العلم الثقافي ٢٣ دجنبر ١٩٩٥، السنة ١٦ - ص٣.
- مودن، عبد الرحيم - الإرث السبعيني والقصة عند كتاب "الحساسية الجديدة" - مجلة الآداب العدد الأول والثاني - يناير فبراير ١٩٩٥ السنة ٤٣ بيروت، لبنان.
- مؤلف جماعي - الرواية المغربية، أسئلة الحداثة - وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات بكلية آداب بنمسيك بالبيضاء - دار الثقافي للنشر، البيضاء ١٩٩٦م.

**المصادر والمراجع الأجنبية:**

- ANZIEU, D -Les traces du corps dans lecriture - in, Psy - chanalyse et langage, du corps a la parole - Bordas, Paris, 1989.

- Bellemin- Noel, J. -Psychanlyse et litterature - PUF - led. 1978.

- Badinta, E- Lصamour en plus- Histoire de lصamour maternel- Flammarion, Paris, 1981.

- Dallenbach, L. -le recit speculaire, Essai sur la mise en abyme - seuil, Paris, 1977.

- Danon- Boileau, L. -Produire le fictif- Klimchsiech, Paris, 1982.
- De Certeau, M. -LصEcriture de Iصhistoire- Gallimard, Paris, 1975.
- Dubois, J. -Le roman policier ou la modernite- Nathan, 1988.
- Freud, S- Au dela du principe du plaisir, in, Essais de psychanalyse- Ed. Payot, 1981- P41-112.
- Essais de psychanalyse appliquee, NRF, 1970.
- L`inquietante etarangete et autres essais. Folio-essais- Gallimard 1985.
- Jefferson, A. - The Nouveau roman and the poetics of fiction- Cambridge University Press, 1980. - Kofman, Sarah, Quatres, romans analytiques- Ed. Gallile, Paris, 1973.
- Kristeva, J-Le temps sensible, Proust et lصexperience litterature- essais Gallimard, 1994.
- Martin, Jean-Paul-, Le condensation- Poetique N26, seuil, 1976.
- Nordable lund- Lصaventure du signifiant, une lecture de Barthers- croisees, PUF, 1981.
- Prevost et Jean claude le Brun- Nouveaux territoires roma - nesques - messidor, ed. social, paris,1990.
-Ricardou, j.Le nouveau roman - coll. Ecrivains de toujours - seuil, 1978.
- Stanzel, f.k - Atheory of Narrative - originalypublished in German 1979-Translated by charlote by Gordsche, cambridge uni- verity prss, new york, by u.s.a 1984.
- todorov, t. -aL rhetorique de freud - in, theorie du symbole- ed. seuil.points,1977.
- topia, andre - la cassure et flux - poe`tique n26,1976 .

# الفهرس